

Romantiske klavervirtuosers fortolkningsideal og oppførelsespraksis. Utdatert eller fortsatt aktuell?

En hovedoppgave ved

Universitetet i Oslo

Det humanistiske fakultet

Institutt for musikkvitenskap

Kari J. Kvernberg Dajani

Våren 2006

Preludium

Som klassisk utdannet pianist synes jeg at interpretasjonskunsten er noe av det mest spennende og utfordrende feltet innenfor mitt fagområde. Det kan kanskje diskuteres om fortolkningskunsten kan, eller bør være gjenstand for vitenskapen. I hvert fall er det et faktum at det opp gjennom tidene har vært forskjellige fremførelsestradisjoner og fortolkningsideal hvor tallrike og forskjelligartede utøvere til sammen utgjør en fortolkningshistorie. Svært lite har blitt skrevet og forsket på både i forhold til pianisters fortolkningshistorie og fortolkningshistorie generelt. Jeg tror ikke dette primært skyldes mangel på interesse, men snarere emnets kompleksitet. Det er først de siste 20 årene musikkhistorikerne på alvor har begynt å forske på tidlige historiske innspillinger fra første halvdel av det forrige århundret. Disse innspillingene representerer et unikt musikkhistorisk materiale, da de ikke bare er en dokumentasjon på enkeltutøveres fremførelser, men også en dokumentasjon over ulike tiders oppførelsespraksis og fortolkningsideal.

Philip Classic startet i 1998 utgivelsen av CD-samlingen «Great Pianists of the 20th Century». Med 200 CD-er fordelt på 74 klassiske pianister fra hele det 20. århundret, ble særlig min interesse for de tidlige romantiske klavervirtuosene og historiske innspillinger vakt. En rekke andre plateselskap har også gitt ut serier med historiske innspillinger av pianister fra de første primitive opptaksteknikker rundt 1900 til de mer «avanserte» elektriske innspillingene fra 1925 og utover. Det har vært interessant å merke seg i hvor stor grad både musikerrolle, repertoarvalg, fortolkningsideal og oppførelsespraksis har forandret seg fra første halvdel av det 20. århundret og frem til vår tid. Selv om deler av det romantiskvirtuose repertoaret har vunnet ny anerkjennelse de siste 30 årene, omfatter anerkjennelsen foreløpig ikke alle aspekter ved de romantiske klavervirtuosenes oppførelsespraksis og frie fortolkningsideal. Studiet av 1800- og 1900-tallets romantiske klavervirtuoser, samt tidlige pianistinnspillinger fra første halvdel av 1900-tallet, har derfor fått meg til å stille spørsmålet:

Er disse pianistenes særegne klaverkunst kun historisk interessant, eller har de noe å tilføre vår tids pianister?

Svaret må nødvendigvis bli subjektivt, men oppgaven er et forsøk på analyse og kritikk av en fascinerende epoke i klaverhistorien.

Preludium.....	2
Partitur.....	5
Vedlagt CD.....	7
1. Innledning	10
1.1 Emne og problemstilling	10
1.2 Begrepsavklaringer	14
1.3 Disposisjon.....	16
1.4 Metode	17
2. Den romantiske virtuostradisjon	22
2.1 Pianistenes fortolkningsideal	22
2.2 Pianistenes oppførelsespraksis	29
2.2.1 Noen lytteeksempler på romantisk oppførelsespraksis	35
2.3 Aktører og forhold som influerte pianistenes klaverkunst.....	37
2.3.1 Sentrale aktører	37
2.3.2 Romantikkens musikkestetikk og 1800-tallets erkjennelseskritikk.....	43
2.3.3 Musikerrolle og konsertlivet i forandring	46
2.3.4 Instrumentets utvikling	50
2.3.5 Opera- og orkestertradisjonens innflytelse.....	55
3. Seks ulike fortolkninger og fremførelser av Chopins etyde Op. 25 nr. 9 58	
3.1 Chopins etyder, sentrale utfordringer.....	58
3.1.1 Strukturell beskrivelse av etyden	60
3.1.2 Fremførelsesanmerkninger i den polske Chopinutgaven	61
3.2 Om de utvalgte pianistene og deres innspillinger av etyden.....	62
3.3 Analyse av pianistenes fremførelse:.....	65
3.3.3 Fleksibilitet i tempo og i fraseringen av mindre rytmiske detaljer.....	66
3.3.4 Fleksibilitet i forhold til den harmoniske notasjonen.	75
3.3.5 Fleksibilitet i fortolkningen av anslag, frasering, dynamikk og pedalanmerkninger.	78
3.3.6 Sammendrag	84
4. Drøfting	90
4.1 Anvendelsen av romantikkens fortolkningsideal og oppførelsespraksis i vår tid 90	

4.2 Hvorfor sentrale aspekter ved romantikkens klaverkunst ikke er blitt anerkjent og videreført.	94
4.2.1 Generelle betraktninger.....	94
4.2.2 Nedtoning av frihet, subjektivitet og labilitet.....	98
4.2.3 Nedvurdering av romantikkens klaveridiomatiske virtuositet som musikalsk uttrykk. .	105
4.3 Romantikkens fortolkningsideal og oppførelsespraksis; bare historisk interessant, eller fortsatt aktuell og estetisk gyldig?	109
4.3.1 Hva er musikalsk mening?.....	109
4.3.2 Historisk oppførelsespraksis; et nødvendig krav?.....	113
4.3.3 Avsluttende drøfting med utgangspunkt i analysen av ulike fremførelser	119
og fortolkninger av Chopins etyde Op. 25 nr. 9.....	119
Referanser	128
POSTLUDIUM	134

Allegro Assai (♩ = 112)

Op. 25 No. 2

21

1 *leggiere*

5

*Leg. * Leg. * Leg. **

10

*Leg. * Leg. * Leg. * Leg. **

14

p

*Leg. * Leg. * Leg. * Leg. **

18

*Leg. * Leg. * Leg. * Leg. **

22

f marcato

*Leg. * Leg. * Leg. * Leg. **

26 *cresc.*

30 *ff appassionato*

34 *riten.* *(a tempo)* *p* *sf*

38 *leggerissimo*

42

46 *dim.* *pp* *leggerissimo*

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The dynamics and markings are as follows:

- System 1 (Measures 26-29): *cresc.*
- System 2 (Measures 30-33): *ff appassionato*
- System 3 (Measures 34-37): *riten.*, *(a tempo)*, *p*, *sf*
- System 4 (Measures 38-41): *leggerissimo*
- System 5 (Measures 42-45): No specific marking, but includes a triplet in measure 45.
- System 6 (Measures 46-49): *dim.*, *pp*, *leggerissimo*

Vedlagt CD:

Tidlige pianistinnspillinger:

- Spor 1: Ignacy J. Paderewskis innspilling¹ (1926) av Schuberts Impromptu i A-dur D935 nr.2.
- Spor 2: Vladimir de Pachmanns innspilling² (1927) av Chopins Nocturne i e-moll Op. 72 nr.1.
- Spor 3: Ignaz Friedmans innspilling³ (1923) av Chopins vals i d-moll Op.64 nr.1.
- Spor 4: Ignaz Friedmans innspilling⁴ (1926) av Chopins vals i a-moll Op.34 nr.2.
- Spor 5: Alfred Cortots innspilling⁵ (1943) av Chopins vals i c-moll Op.64 nr.2.
- Spor 6: Saint-Saëns' pianorull-innspilling⁶ (1905) av Chopins Nocturne i F-dur Op.15 nr.2.

Seks ulike fremførelser av Chopins etyde i G-dur Op.25 nr.9:

- Spor 7: Ignacy J. Paderewskis innspilling⁷ (1917).
- Spor 8: Leopold Godowskys innspilling⁸ (1926).
- Spor 9: Ignaz Friedmans innspilling⁹ (1928).
- Spor 10: György Cziffras innspilling¹⁰ (1962).
- Spor 11: Maurizio Pollinis innspilling¹¹ (1972).
- Spor 12: Boris Berezovsky¹² (1991).

¹ «Great Pianists of the 20th Century. Ignacy Jan Paderewski» Philips Classics 1999.

² «Pachmann, the mythic pianist. 1907-1927 recordings» Arbiter 2001.

³ «Great Pianists of the 20th Century. Ignaz Friedman» Philips Classics 1998.

⁴ Ibid.

⁵ «EMI Classics-Everyman Music Library. The Piano: CD 1-3» EMI Classics 1996.

⁶ «19th Century Pianists on Welte-Mignon» Archipon 1992.

⁷ «Great Pianists of the 20th Century. Ignacy J. Paderewski» Philips Classics 1999.

⁸ «Great Pianists of the 20th Century. Leopold Godowsky» Philips Classics 1999.

⁹ «Great Pianists of the 20th Century. Ignaz Friedman» Philips Classics 1998.

¹⁰ «Great Pianists of the 20th Century. Selections from the definitive collection» Philips Classics 1999.

¹¹ «Chopin Etudes. Maurizio Pollini» Deutsche Grammophon 1972.

¹² «Chopin Etudes. Boris Berezovsky» Teldec 1991.

Etyde i Gess-dur Op.25 nr.9 av Chopin-Godowsky:

-Spor 13: Marc-André Hamelins innspilling¹³ (1999) av etyde nr.39 (Op.25 nr.9), første versjon.

-Spor 14: Marc-André Hamlins innspilling (1999) av etyde nr.40 (Op.25 nr.9), andre versjon for venstrehånd.

¹³ «Godowsky. The Complete Studies on Chopin's Etudes. Marc-André Hamelin». Hyperion 1998/1999.

1. INNLEDNING

Pianistenes fortolkningshistorie, som i hovedsak strekker seg gjennom det 19. og 20. århundret, er som tidligere nevnt et lite utforsket felt for musikkvitenskapen. Det er i denne sammenheng svært interessant å kunne lytte seg gjennom tallrike pianistinnspillinger fra hele det 20. århundret, og sammenligne ulike fremførelser og fortolkninger av klaverets standardrepertoar. Dette klingende kildematerialet avdekker ulike fremførelsestradisjoner og fortolkningsideal som for mange i dag fremstår som ukjente og fremmedartede. Særlig gjelder dette en rekke tidlige pianistinnspillinger fra 1905 til 1945, hvor flere oppførelsespraktiske trekk og aspekter ved deres fortolkningsideal avviker i vesentlig grad fra vår tids praksis. Gjennom disse innspillingene kan man også avdekke en utøvetradisjon som strekker seg tilbake til 1800-tallets ledende pianister, klaverpedagoger og klaverkomponister. Svært mange av pianistene som gjorde innspillinger gjennom første halvdel av det 20. århundret, var elever eller andregenerasjonselever av bl.a. Chopin og Liszt. De hadde dermed nær kjennskap både til disse pianistenes verker og spillestil, og likeledes en omfattende kjennskap til store deler av det romantiske klaverrepertoaret. Ved å lytte til flere tidlige pianistinnspillinger, nærmer man seg derfor en større forståelse for disse pianistenes klaverkunst, så vel som en større innsikt i sentrale aspekter ved romantikkens oppførelsespraksis som sjelden anvendes av samtidens pianister. En fordypning i tidlige pianistinnspillinger åpner også for en nødvendig debatt og vurdering av vår tids fortolkningsideal og oppførelsespraksis, samt drøfting av problemstillinger som oppstår rundt anvendelsen av historisk/romantisk oppførelsespraksis.

1.1 Emne og problemstilling

Ved å lytte til de tidlige pianistinnspillingerne fra første halvdel av det 20. århundret, hvis repertoar oftest består av korte romantiske verker, finner jeg det svært interessant å registrere hvor forskjellige og svært individuelle disse innspillingene er. Disse pianistenes ofte ubeskjedne improvisasjonstrang og frie fortolkningspraksis har flere likhetstrekk med vår tids jazzutøvere enn de klassiske utøverne. Det er derfor slående i hvor stor grad fortolkningsidealet har forandret seg fra denne tiden og frem til etableringen av vår tids

normgivende fortolkningspraksis på 1950- og 60-tallet. Romantikkens sterke fokus på utøverens kunstneriske og subjektive fortolkning, blir særlig gjennom 1950- og 60-tallet ansett som forstyrrende på verkets «rene, objektive og immanente» musikalske kvaliteter. For å sikre en mer «verktro» fortolkning, må man også i dag vise en særlig ærefrykt for komponistens uttrykte vilje (forstått som partiturets notasjon) og fordype seg i verket på en objektiv, analytisk og musikkvitenskapelig holdbar måte. Det synes for meg som om pendelen har beveget seg fra den ene ytterlighet til den andre, fra romantikkens betoning av intuisjonen, følelsen og den subjektive nærhet, til vår tids betoning av fornuften, intellektet og den objektive distanse i fortolkningsprosessen. Selv om det er vanskelig å definere hva som bør være en normgivende fortolkningspraksis i dag, er det likevel viktig å drøfte forskjellige tiders ulike fortolkningsidealer, oppførelsespraksiser, verkforståelser og forståelser av hva som gir musikken mening.

Tiltross for store forskjeller mellom de tidlige pianistenes og samtidens pianisters musikkforståelse og klaverkunst, vil jeg likevel understreke at de tidlige pianistinnspillingene fortsatt griper meg på en meningsfull, umiddelbar og svært overbevisende måte. Det synes for meg som om disse pianistene hadde en større selvbevissthet og autoritet som utøvere, ettersom de mer legitimt kunne stole på sin egen musikalske intuisjon og kunstneriske kompetanse i fortolkningen. Med denne kunstneriske selvsikkerheten skapte utøverne en fortolkning som ofte virket svært overbevisende. Pianisten og musikkforskeren Jan Holcman kommenterer også dette forholdet allerede i 1958, i omtalen av Rachmaninovs interpretasjoner (i artikkelen «Orator at the Keyboard: The Art of Rachmaninov»):

His subjective treatment of non-Russian music may jolt the listener. However, on second or third re-play this «un-stylistic» conception somehow beguiles our taste; we are forced to listen further as though hypnotized. It is the unyielding unity of Rachmaninoff's conceptions and their unfailing execution which carry off his daring interpretations. They may be stylistically wrong; artistically - never (Manildi 2000:23).

I følge pianisten Jorge Bolet, har denne subjektive overbevisningskraften hos samtidens utøvere blitt sterkt nedtonet, sammenlignet med romantikkens klaverkunst. I et intervju med Elyse Mach fra 1988 uttrykker han seg på denne måten:

I don't want to leave the impression, however, that because I preferred pianists of old I don't think any pianists today are good. There are some very great ones, not better than the old masters, but very great. Generally, however, I believe most of today's pianists are not in the same class as the masters of old. One of today's pianists whom I admired very much was Emil Gilels... The greatest compliment I can pay him is that although he played the Brahms and Schumann in a way quite contrary to my own, he played them

with such conviction, such personal idea, that I had to admire him for it. And that is what has disappeared from piano playing today (Mach 1988: 39).

Holcman er, i likhet med Bolet, svært kritisk til hvordan interpretasjonskunsten har utviklet seg i moderne tid. I artikkelen «Keyboard Left to Right» fra 1959 (hvor han sammenligner vestens «klaverskole» med den russiske) skriver han:

Their closest link appears in fidelity to the musical score (something even more pronounced in Russia), accompanied by the complete elimination of old-fashioned, sentimental mannerisms. Unfortunately, this elimination covered a larger scope than necessary, affecting the artist's free expression and reducing his individual initiative. A pianist's subordination to a composer's intent is meritorious indeed, but it still leaves an indispensable margin for personal expression that modern pianists on both sides of the Ivory Curtain fail to exploit. Creative interpretation today is generally replaced by mere performance, producing an impersonal monotony that has infiltrated our whole keyboard generation (Manildi 2000:70).

Selv om jeg ikke ønsker å erklære samtidens pianisters fortolkninger som upersonlige og monotone, vil jeg likevel presisere at man i større grad burde anerkjenne en mer subjektiv, individuell og fri fortolkningspraksis. Dersom man skal motvirke en upersonlig formidling og musikalsk uniformitet, må man vise en større toleranse og anerkjennelse av utøverens subjektive fortolkning og kunstneriske kompetanse. Med dette som utgangspunkt, har jeg valgt å fokusere nettopp på de tidlige pianistinnspillingene og disse pianistenes subjektive klaverkunst. Ettersom flertallet av disse pianistinnspillingene gjenspeiler sentrale aspekter ved romantikkens klaverkunst, vil valg av emne for hovedoppgaven være å undersøke en angivelig romantisk klavertradisjon som jeg har benevnt *den romantiske virtuostradisjon*.

I denne undersøkelsen, har jeg anvendt en rekke litterære kilder som omtaler kjente klavervirtuoser fra 18- og 1900-tallet, og lyttet meg gjennom flere klaverinnspillinger av ulike pianister gjennom det 20. århundret. Ettersom benevnelsen romantisk primært knytter seg til 1800-tallet og romantikken som musikkhistorisk stilepoke, har jeg tatt utgangspunkt i 1800-tallets ledende klavervirtuoser og deres elever gjennom første halvdel av 1900-tallet. Ved å lytte til pianistinnspillinger fra 1905 til 1945 med utøvere som bl.a. Carl Reinecke (1824 – 1910), Theodor Leschetizky (1830 – 1915), Camille Saint- Saëns (1835 – 1921), Vladimir de Pachman (1848 - 1933), Ignace J. Paderewski (1860 – 1941), Moriz Rosenthal (1862 – 1946), Emil von Sauer (1862 – 1942), Ferruccio Busoni (1866 – 1924), Fredric Lamond (1868 – 1948), Leopold Godowsky (1870 – 1938), Sergei Rachmaninov (1873 – 1943), Josef Lhevinne (1874 - 1957), Josef Hoffman (1876 – 1957), Alfred Cortot (1877 – 1962), Ignaz Friedman (1882 - 1948), Simon Barere (1896 – 1951), Guiomar Novaës (1896 – 1979) og Benno Moiseiwitch (1890 - 1963), har jeg funnet en rekke avgjørende likhetstrekk som jeg

mener knytter flere av pianistene sammen i en felles romantisk utøvertradisjon. Denne tradisjonen hadde sin sterkeste innflytelse i perioden 1840 til 1940, men influerte en rekke utøvere også gjennom siste halvdel av det 20. århundret. Flere har valgt å rette fokus på forskjellige nasjonale klaverskoler/-retninger i beskrivelsen av utøvertradisjoner i denne tidsperioden. Jeg vil likevel hevde at man kan snakke om en rekke forhold ved den romantiske virtuosttradisjon som går på tvers av både tidsmessige og nasjonale grenser. Dette gjelder i særlig grad tradisjonens anvendelse av en romantisk oppførelsespraksis og en særdeles subjektiv og fri fortolkningspraksis, men også tradisjonens betoning av et romantiskvirtuost repertoar, hvor de anerkjente virtuositeten som et viktig kunstnerisk ideal.

Gjennom siste halvdel av det 20. århundret utvikles det ikke bare strengere regler som skal sikre en mer partiturtro fortolkning, men det utvikles også nye oppførelsespraktiske trekk som på mange måter står i diametral motsetning til romantikkens oppførelsespraksis. Romantikkens betoning av det dionysiske uttrykk, erstattes av modernismens mer apollinske idealer. Romantikkens musikkforståelse, repertoarvalg, musikerrolle, fortolknings- og oppførelsespraksis fremstår hyppig som umoderne og foreldet, og man finner derfor tallrike negative vurderinger av både romantiske komponister og klavervirtuoser gjennom siste halvdel av det forrige århundret. En av de pianistene som svært hyppig ble kritisert og diskvalifisert for sin romantiske musikkforståelse var Vladimir Horowitz (1903 – 1989). Selv om Horowitz er ansett som en av tidenes største klavervirtuoser, hevder Michael Steinberg avslutningsvis i sin omtale av ham i *Grove Dictionary of Music and Musicians* fra 1980, at Horowitz ikke har musikalsk forståelse¹⁴. Ikke bare sentrale aspekter ved romantikkens fortolkningsideal og oppførelsespraksis er blitt ansett som en foreldet og ugyldig praksis, men også de romantiske pianistenes betoning av en virtuos og klaveridiomatisk fremførelse. Denne «pianistiske» tilnærmingen anerkjennes ikke som en særegen estetikk, eller som et viktig aspekt i fortolkningen av det romantiskvirtuose repertoaret, men er snarere ansett som noe underordnet eller fremmed for kunstens «sanne vesen». Ettersom dette er synspunkter som fortsatt er fremherskende innefor den klassiske musikkulturen, ønsker jeg i oppgaven å drøfte om de romantiske klavervirtuosenes fortolkningsideal og oppførelsespraksis bare er historisk interessant, eller om de fortsatt representerer en aktuell og estetisk gyldig praksis.

¹⁴ Se sitat i kapittel 4.1

1.2 Begrepsavklaringer

I presentasjonen av hovedoppgavens emne og problemstilling, valgte jeg å bruke en rekke sentrale begreper og benevelser som kunne trenge en større utdypning. Den romantiske virtuostradisjon er som tidligere nevnt, en kategorisering og benevnelse jeg selv har valgt og denne tradisjonen representerer derfor ingen offisiell «skole». Jeg har valgt å anvende tradisjonsbegrepet, ettersom jeg finner sentrale normer og ideal for musikalsk fortolkning og oppførelsespraksis som synes å være overført fra generasjon til generasjon av pianister gjennom både det 19. og 20. århundret. Å kategorisere en rekke pianister gjennom flere generasjoner innefor en enkelt klavertradisjon, innebærer en viss form for reduksjon og forenkling. Jeg innser derfor farene ved en slik fremstilling, men håper likevel kategoriseringen kan være fruktbar i å belyse sentrale fellestrekk ved deres unike klaverkunst. Med benevnelsen romantisk, ønsker jeg å knytte tradisjonen primært til romantikken som stilepoke, og denne epokens dyrking av instrumentaltvirtuosen, den instrumentallidiatomiske estetikk, følelsesestetikk og bravuraestetikk. For å kategorisere pianister under benevnelsen romantiske *klavervirtuoser*, har jeg satt som kriterium at utøverne er forankret/sterkt influert av den romantiske virtuostradisjon. De viktigste fellestrekkene her er, som tidligere nevnt, tradisjonens vektlegging av et romantiskvirtuost repertoar, anerkjennelsen av virtuositeten som et viktig kunstnerisk ideal, samt en svært subjektiv og fri fortolkningspraksis. Begrepet virtuos/virtuositet er på mange måter et begrep som for den utøvende musiker er nært knyttet til teknikk og instrumentale/vokale ferdigheter. Cappelens musikkleksikon (1980) beskriver bl.a. virtuos¹⁵ som en utøvende musiker som behersker sitt instrument mesterlig. Videre beskriver Cappelen hvordan bruken av dette begrepet har variert avhengig av tid og sted. Cappelen skriver bl.a.

Fra omkring 1820 er det likevel vanlig at ordet også kan ha en negativ klang. Brukt på denne måten, dvs. når virtuos er en utøvende musiker som er i besittelse av en usedvanlig teknikk, men på ekshibisjonistisk vis lar denne bli et mål i seg selv, fikk ordet på 1800-tallet innpass i alle europeiske nasjonalspråk.

Virtuos er etter min oppfatning en musiker som ikke bare er i besittelse av en usedvanlig teknikk, men også en usedvanlig musikalsk uttrykkskraft.

I formuleringen av hovedoppgavens problemstilling, anvender jeg to sentrale begreper: oppførelsespraksis og fortolkningsideal. Disse begrepene flyter på mange måter i hverandre,

¹⁵ Under oppsalgsordet «virtuos»

men jeg mener likevel det er viktig å avgrense begrepenes betydning. Oppførelsespraksis kan i følge Cappelens musikkleksikon (1980) «generelt sies å omfatte de normer, regler og sedvaner som har vært eller er aktuelle – uansett tid og sted – for praktisk-musikalsk utførelse». Med pianisters oppførelsespraksis, mener jeg primært en rekke fellestrekk med hensyn til klangideal og spillestil (rubato, tempovalg, artikulasjon, frasering, pedalisering, dynamikk osv.). Nye tiders stadig skiftende fremførelsestradisjoner, har gitt interessen for den såkalte historiske oppførelsespraksis. Pianisten og cembalisten Wanda Landowska, samt forskeren Arnold Dolmetsch, har vært ledende pionerer innenfor denne estetiske retningen, hvor man prøver å finne tilbake til tidligere tiders klangidealer, spillestil og instrumenter. Selv om Landowska i mange tilfeller la hovedvekten på det subjektivt overbevisende i fremførelsen fremfor det historisk korrekte, ville nok flertallet av bevegelsens eksponenter støtte sine fremførelser på musikkvitenskapelige etablerte fakta. Selv om de romantiske klavervirtuosene sjelden engasjerte seg i denne estetiske retningen, oppviste de likevel en historisk korrekt oppførelsespraksis av det romantiske klaverrepertoaret. Deres fremførelser var ikke basert på faktaorienterte kildematerial som lot seg rekonstruere empirisk, men på en levende og muntlig overføringstradisjon fra lærer til elev, som strakk seg tilbake til de store romantiske pianistkomponistene på 1800-tallet.

Musikalsk fortolkning/fortolkningsideal er et begrep som retter seg, mer enn begrepet oppførelsespraksis, mot den individuelle forståelsen av det enkelte verk. Det finnes uttallige og svært ulike oppfatninger av hva musikalsk fortolkning innebærer, og hver enkelt pianists fortolkninger gjenspeiler en særegen forståelse av dette begrepet. Særlig vanskelig er det derfor å avklare dette begrepet, ettersom dette ikke på noen måte lar seg entydig defineres og derfor også berører selve problemfeltet for min hovedoppgave. Etter mitt syn finnes det ingen absolutt norm for hva som skaper den riktige musikalske fortolkning, men jeg synes det er særlig interessant å se de ulike fortolkningsidealene i spennet mellom ulik betoningen av «følelse» og «fornuft» som musikalsk erkjennelsesform. Gjennom både intuisjonen og intellektet som erkjennelsesmessig redskap, prøver utøverne å nærme seg verkets musikalske mening. Et av de sentrale musikkfilosofiske spørsmålene i forbindelse med fortolkning, er i hvor stor grad verkets musikalske mening ligger immanent i verket, eller skapes i selve fremførelsen. Selve forståelsen av verkbegrepet er avgjørende for hvilken stilling man tar til den musikalske fortolkningen. Mange anser verket som en stabil enhet/objekt, hvis musikalske mening primært ligger immanent i verket. Utøvernes rolle blir her å finne verkets essensielle musikalske kvaliteter, og prøve å gjenskape en fremførelse som ligger så nær inntil komponistens intensjoner som overhodet mulig. For disse utøverne vil bl.a. historisk

oppførelsespraksis være av sentral betydning for å nærme seg verkets sanne mening/ «autentisitet». For utøvere som anser verket mer som en labil og skapende størrelse, hvis musikalske mening er kontekstavhengig og forandres med tid og sted, vil ikke historisk oppførelsespraksis nødvendigvis være like estetisk relevant. For disse utøverne vil det være mer essensielt å fortolke verket subjektivt ut fra sin egen samtid og sitt eget kunstnerisk ståsted, enn å rekonstruere komponistens intensjoner og fortidens oppførelsespraksis. Med bakgrunn i dette verkbegrepet, anerkjennes i større grad utøvernes selvstendige kunstneriske uttrykk i fortolkningen. Forståelsen av verket som en estetisk mangetydig, dynamisk og skapende størrelse, snarere enn et fastlagt musikkhistorisk objekt, anser jeg som sentralt i oppvurderingen av de romantiske klavervirtuosenes fremførelser og fortolkningsideal.

1.3 Disposisjon

Oppgaven omfatter fire kapitler: ¹⁾Innledning, ²⁾Den romantiske virtuostradisjon, ³⁾Ulike fremførelser og fortolkninger av Chopins etyde Op. 25 nr. 9, og ⁴⁾Drøfting.

I oppgavens andre kapittel vil jeg presentere en rekke sentrale fellstrekk ved utøvere forankret i/influert av den romantiske virtuostradisjon. Ettersom undersøkelsen av denne tradisjonen avdekker et stort og komplekst emne, ønsker jeg å legge hovedvekten på tradisjonens fortolkningsideal fra 1840 til midten av 1900-tallet, samt tradisjonens oppførelsespraksis gjennom første halvdel av det 20. århundret. I denne presentasjonen tar jeg utgangspunkt i utøvernes fortolkninger og fremførelser av det romantiskvirtuose klaverrepertoaret. Til slutt i kapittelet vil jeg trekke frem aktører og forhold som influerer disse utøvernes fortolkninger og fremførelser. Her nevner jeg sentrale utøvere/aktører, romantikkens musikkestetikk og 1800-tallets erkjennelseskritikk, musikerrolle og konsertlivet i forandring, instrumentets utvikling, samt opera og orkestertradisjonens innflytelse.

I oppgavens tredje kapittel vil jeg se nærmere på ulike fremførelser og fortolkninger av Chopins etyde Op. 25 nr. 9 i Gess-dur (også kalt sommerfugletyden). Med utgangspunkt i dette verket vil jeg trekke frem tidlige innspillinger av romantiske klavervirtuososer som Ignace J. Paderewski (1860 – 1841), Leopold Godowsky (1870 – 1938) og Ignaz Friedman (1882 – 1948), og sammenligne deres innspillinger (fra henholdsvis 1917, 1926 og 1928) med innspillinger av tre andre pianister som står nærmere vår samtid. Geörgy Cziffra (1921 – 1994) innspilling fra 1962, tar primært utgangspunkt i en romantisk oppførelsespraksis, men

er også tydelig influert av en mer moderne oppførelsespraksis. Boris Berezovskys (1969) innspilling fra 1991 er interessant, fordi denne fremførelsen er en av svært få i dag som tar opp igjen sentrale aspekter ved romantikkens oppførelsespraksis. Som kontrast til de øvrige pianistenes fremførelser, har jeg valgt Maurizio Pollinis (1942) fremførelse fra 1972 som i svært stor grad er preget av en partiturtro og moderne oppførelsespraksis. Gjennom en auditiv analyse, håper jeg å kunne vise hvordan og i hvilken grad de ulike utøverne anvender en romantisk oppførelsespraksis i fortolkningen av etyden.

I oppgavens fjerde og siste kapittel vil jeg drøfte i hvilken grad samtidens pianister anvender et romantisk fortolkningsideal/oppførelsespraksis og hvorfor sentrale aspekter ved romantikkens klaverkunst ikke er blitt anerkjent og videreført i vår tid. I siste del av avsnittet vil jeg med utgangspunkt i problemstillingen, drøfte ulike verkforståelser og forståelser av musikalsk mening, drøfte problemstillinger rundt anvendelsen av historisk oppførelsespraksis og gi en avsluttende drøfting som tar utgangspunkt i analysen av ulike fremførelser og fortolkninger av Chopins etyde Op. 25 nr.9.

1.4 Metode

Når det gjelder metodevalg, vil primært kildestudier være basis for å belyse hovedoppgavens emne og problemstilling. Med kilder, menes da litteraturkilder og innspillinger av forskjellige pianister gjennom det 20. århundret. Det hadde også vært interessant å supplere kilde studiene med forskjellige pianisters edisjonsarbeider, noe som ville gitt meg viktig informasjon med hensyn til romantikkens oppførelsespraksis. Ettersom det er vanskelig og tidkrevende å samle inn tidlige pianisters edisjonsarbeid fra første halvdel av det 20.-århundret, velger jeg å utelate denne kilden i min oppgave.

Jeg har likevel kommet over flere interessante biografier, pedagogiske skrifter, artikler og intervjuer av en rekke pianister som jeg håper vil bidra til å kaste lys over deres oppførelsespraksis og fortolkninger. Som nevnt er det ikke blitt gjort så mye musikkvitenskapelig forskning over emnet pianisters oppførelsespraksis og fortolkning, og mye av litteraturen som finnes på dette feltet har ofte en lettere journalistisk karakter. Det som finnes av musikerbiografier, omhandler i større grad utøvernes livshistorier enn deres særegne interpretasjoner og musikalske fremførelser. Det vil derfor være viktig å lese dette stoffet med et kritisk blikk, og prøve å trekke ut kunnskap som er relevant. Av de mest sentrale

bøkene/artiklene av vitenskapelig karakter kan jeg nevne David Rowlands(ed) *The Cambridge Companion to the Piano*, Timothy Days *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*, Robert Philips *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900 – 1950*, Donald Manildis(ed) *Pianists On and Off the Record. The Collected Essays of Jan Holcman* og Leo Treitlers «*Early Recorded Performance of Chopin Waltzes and Mazurkas: The Relation to the Text*». Jeg vil primært støtte meg til denne litteraturen i beskrivelsen av de romantiske klavervirtuosenes fortolkningsideal fra midten av 1800-tallet til midten av 1900-tallet, samt de romantiske klavervirtuosenes oppførelsespraksis gjennom første halvdel av det 20. århundret.

I oppgavens tredje kapittel, vil jeg bruke auditiv innfallsvinkel som metode, for å belyse pianisters oppførelsespraksis av Chopins Gessdur-etyde. Valget av dette stykket som objekt for undersøkelsen, ble ikke gjort bare med hensyn til at det finnes tallrike historiske innspillinger nettopp av denne etyden. Konsertetyden, slik den ble utviklet for klaveret av Liszt og Chopin, viser i særlig grad sin forankring innefor den klaveridiomatiske og virtuose estetikk. Ettersom de romantiske klavervirtuosene hadde en særlig forståelse for nettopp denne estetikken, og likeledes hadde denne musikken som sitt kjernerepertoar, ble en av Chopins etyder et naturlig valg. Chopins Gessdur-etyde er også et verk jeg selv har spilt, og på denne måten kan jeg trekke inn min praktiskmusikalske kjennskap, og bruke fingrene på lik linje med ørene som et viktig analytisk redskap. I denne delen av oppgaven, har jeg hatt særlig utbytte av både Robert Philips og Leo Treitlers analyser av tidlige pianisters oppførelsespraksis fra 1900-1945.

Å lytte til forskjellige innspillinger av sentrale utøvere fra det 20. århundret, vil kanskje være den viktigste kilden for å tilegne seg kunnskap om pianisters oppførelse- og fortolkningspraksis. Som nevnt, har flere plateselskap gjort digitale restaureringer av både pianorull-, akustiske- og elektriske -opptak av flere sentrale pianister fra første halvdel av det 20. århundret ¹⁶. Det er heldigvis ikke så vanskelig å få tak i tidlige innspillinger lenger, og overført til moderne avspillingsformat, har kvaliteten på en rekke innspillinger forbedret seg og gitt lytteren et renere lydbilde. Det er likevel viktig å merke seg at de tidlige opptaksteknikkene er forholdsvis primitive i forhold til dagens standard, og at det derfor retter seg en del problemer rundt tidlige innspillinger som historisk dokument. Særlig gjelder dette

¹⁶ Bl.a. Andante, Arbiter Records, Archiphon, APR, Biddulph Recordings, Condon Collection, Danacords Records, Decca («Historic»), Deutsche Grammophon («Centenary Collection»), EMI Records («Testament»), Naxos («Ivory Classics» og «Naxos Historical»), Nimbus Records («Grand Piano»), Pavilion Records, Philip Classics («Great Pianists of the 20th Century») og Telarc.

de første akustiske og preelektriske grammofoninnspillingene fra 1900 – 1925 ¹⁷, som bare kunne gjengi et frekvensomfang fra 168 til 2000 Hz, og en dynamikk på ca. 20 dB. (Til sammenligning kan menneskets normale hørsel fange opp frekvenser mellom 20 til 20 000 Hz). Disse opptaksteknikkene ble derfor forholdsvis uegnede i forhold til å fange opp hele klaverets dynamiske og klangmessige spekter. En stor del av basstonene gikk tapt, og overtonene som er så viktig for instruments særegne klang, kunne bare delvis gjengis i disse innspillingene ¹⁸. Dette er en av hovedgrunnene til at flere pianister på denne tiden foretrakk å gjøre såkalte pianorulloptak ¹⁹. Mens pianisten spilte på et spesialkonstruert reproduserende piano, ble det lagret små perforerte hull i en papirrull knyttet til instrumentet, som gjenga alle nødvendige og sofistikerte data. Denne informasjonen gjaldt både pedalisering, tonenes lengde og volum (tempo, rytmikk, anslag, fraserings og dynamikk). Når papirrullen ble spilt tilbake, kunne man ved hjelp en trykkluftmekanisme²⁰ som betjente hammerne på instrumentet, reproducere pianistens fremførelse. Den virkelige verdien av pianorulloptakene er likevel omstridt. Spørsmål som reiser seg er hvor nøyaktig man kan gjengi fremførelsen, ved å nedtegne på papirrullen hammernes bevegelser på ett instrument og overføre denne informasjonen til ett annet instrument med andre mekaniske og klanglige særegenheter ²¹. Man kan selvsagt, ved hjelp av moderne teknologi, finjustere playbackmekanismene som er nødvendige, for å frembringe et tilnærmet godt resultat til et annet instrument. Likevel vil det fortsatt være vanskelig å vite hvor nær denne reproduksjonen er originalfremførelsen på originalinstrumentet. En pianorullinnspilling er alltid en bearbeidet versjon, og kan derfor

¹⁷ De første preelektriske grammofonopptakene frem til 1925 domineres av vokale innspillinger, ettersom stemmen var en lydkilde man lettere kunne fange direkte inn i opptakstrakten. Større vanskeligheter var det å fange inn den massive og spredte lydkilden fra et helt orkester, og man erstattet dermed orkesteret med mindre kammerbesetninger gjennom de første akustiske opptakene.

¹⁸ De akustiske opptakene kunne ikke gjengi alle frekvensene i bassleiet fra subkontratonene til e i lilleoktav, og likeledes diskantonene innefor klaverets firstrøkne oktav. Dette førte ikke nødvendigvis til at alle tonene innefor disse registrene forsvant, men at klangkvaliteten og dynamikken ikke kunne gjengis på en tilfredsstillende måte. Day: 2000: 9.

¹⁹ Nesten alle de ledende pianistene i perioden 1900 til 1930 gjorde pianorulloptak. Likeledes produserte alle de store pianofabrikantene «reproduserende pianomekanismer» i flere pianomodeller. Fra 1930- tallet og utover stoppet denne produksjonen opp, både pga. tidens økonomiske depresjon, og pga. grammofonen og radioens inntog. De mest kjente selskapene som produserte og gjorde pianorullinnspillinger, var bl.a. Aeolian Company (Duo- Art rolls), the American Piano Company (Ampico rolls), the Welte Company (Welte rolls), the Hupfeld Company (Animatic and Triphonola rolls) og the Wilcox and White Company (Artrio-Angelus rolls).

²⁰ Wayne Stahnke var den første som forbedret reproduserende klavermekanismer ved hjelp av moderne datateknologi. På 1980-tallet utviklet han i samarbeid med pianofabrikanten Bösendorfer, den første datastyrte «Disklavier». Da denne fabrikanten stoppet produksjonen av «disklavier», overtok Yamaha denne. Stahnkes og Yamahas mest kjente «Disklavier»-prosjekt, var overføringen av flere pianorull-opptak av Rachmaninov. Dette resulterte bl.a. i to CD-er: «A Window in Time» utgitt i 1998 og 1999.

²¹ Mange av de tidlige pianorulloptakene som er utgitt i dag, er ikke spilt inn på originale instrumenter, men bearbeidet for moderne konsertflygler.

ikke anses som en nøyaktig, eller original reproduksjon av pianistens fremførelse²². Frem til LP platen ble introdusert i 1948, er kanskje de elektriske 78 rpm innspillingene fra 1925 og utover, de mest troverdige innspillingene av pianister fra første halvdel av det 20. århundret. Frekvensområdet for disse platene ble utvidet fra 5000 Hz i 1925, til 14 000 Hz i 1944. Gjengivelsen av dynamikken ble også forbedret med en utvidelse fra 20 til 40 dB. Platene som ble produsert i tiden mellom 1896 og 1948 ble hovedsakelig laget av et harpikslignende materiale kalt «Shellac», noe som skapte en god del overflatestøy ved avspilling. Et annet problem knyttet til tidlige innspillinger som historisk dokument, er lengden på innspillingene. Fra århundreskiftet og frem til 1948, hadde én side i grammofonplaten en begrenset lengde som varierte fra 2,0 til 4,5 minutt²³. Utøverne måtte derfor finne repertoar som i spilletid ikke gikk over denne tidsmessige grensen, eller justere tempoet, improvisere eller kutte ned på en slik måte at man fikk med hele verket²⁴. Alle disse tekniske begrensningene, både i forhold til spilletid og innspillingsteknikk, skapte utvilsomt både stress og nervøsitet blant utøverne. Sett i forhold til dagens digitale og høyteknologiske innspillingsteknikker, er det derfor vanskelig å sammenligne innspillinger av pianister fra første halvdel av det 20. århundret med vår tids pianistinnspillinger²⁵. Det er også viktig å merke seg at flere av de tidlige innspillingene er blitt gjort av pianister i høy alder (enkelte også preget av sykdom) og at dette gjør det vanskelig å sammenligne innspillingene med samtidens utøvere på toppen av sin karriere. Det er også viktig å poengtere at en innspilling, uavhengig av teknologisk gjengivelse, ikke kan gi den samme musikalske opplevelsen som en levende fremføring. Den

²² Duo-Art- og Welte-Mignonsystemet hadde, i følge Robert Philip, større vanskeligheter enn Ampico i å gjengi korrekt dynamikk for hver enkelt tone i sammensatte teksturer. Resultatet ble små rytmiske forsyvninger som ikke skyldes pianistens fremførelse, men feil ved selve opptakssystemet. Ampico er derimot blitt kritisert fordi systemets reproduserende mekanismer eliminerer rytmiske ujevnheter i hurtige passasjer. Disse ujevnhetene trenger ikke nødvendigvis å skyldes manglende teknisk kontroll, men kan like gjerne være en del av pianistens særegne rubatostil. Philip i Rowland: 1998: 78.

²³ Spilletid både for plate og sylinder i årene rundt 1900 var på 2,0 minutt. Fra slutten av 1920-tallet kunne en side av grammofonplaten ha en varighet på 2,75 til 4, 5 minutt. Bare sporadisk finner man fra denne tiden 12-tommers plater hvor en side har en varighet på litt over 5 minutt. Alle disse begrensningene i spilletid varte frem til introduksjonen av LP platen i 1948. Day: 2000: 6-7.

²⁴ Busoni beskriver på illustrerende vis hvordan hans innspilling fra 1919 foregikk (spilte inn Liszts arrangement av en vals fra Gounod's Faust): ...«They wanted the Faust waltz (which lasts a good ten minutes) but it was only to take four minutes! That meant quickly cutting, patching and improvising, so that there should still be some sense left in it; watching the pedal (because it sounds so bad); thinking of certain notes which had to be stronger or weaker in order to please this devilish machine; not letting oneself go for fear of inaccuracies and being conscious the whole time that every note was going to be there for eternity; how can there be any question of inspiration, freedom, swing, or poetry? ». Robert Philip i Rowland: 1998: 75.

²⁵ Dr. John Walker har nylig utviklet et datasystem som kan overføre akustiske innspillinger til moderne reproduserende konsertflygel/«Disklavier». Gjennom en nyoppførelse, som i følge Walker er en nøyaktig kopi av originalfremførelsen, kan man så gjøre et nytt opptak som eliminere de gamle innspillingenes tekniske begrensninger. The New York Times: Anne Midgette: 7.juni 2005.

totale musikkopplevelsen er også styrt av den visuelle kommunikasjonen og nærheten mellom utøver og lytter. Dersom man er bevisst på opptakenes tekniske begrensninger, opptaksdato, utøvers alder og spilleevne, og sammenstiller innspillingene med litteratur som finnes over dette emnet, mener jeg likevel at man kan trekke ut en del kunnskap om de tidlige pianistenes klaverkunst.

I hovedoppgavens siste del (drøfting med utgangspunkt i problemstillingen) vil jeg anvende forskjellige litteraturkilder hvor jeg finner støtte for mine synspunkter bl.a. hos Leo Treitler, Robert Philip, Charles Keil, Hallgjerd Aksnes, Håvard Skaadel, Ståle Wikshåland, Peder Chr. Kjerschow, Pierre Boulez (intervju med Erling Guldbrandsen), Jan Holcman (Donald Manildi) og Stephen Hough (intervju med Elyse Mach).

2. DEN ROMANTISKE VIRTUOSTRADISJON

David Dubal: What do you recommend to young pianists today, to capture more of what you wish?

Jorge Bolet: I wish that every young pianist would really study – I don't mean just listen, but really study the performances of Rachmaninoff, Horowitz, Moiseiwitsch, Hofmann and Friedman and really analyze what made their performances so great (Dubal 1997: 63).

2.1 Pianistenes fortolkningsideal

Det som i størst grad kjennetegner de romantiske pianistenes fortolkningsideal, er den sterke betoningen av utøveren som subjektiv fortolker og medskaper. Idealet var å fremheve utøverens subjektive og originale uttrykk, på lik linje med komponistens. Pianistene kunne med dette, i større grad enn vår tids pianister, tilpasse verket sitt eget musikalske og pianistiske uttrykk. Horowitz' syn på fremførelse som en subjektiv gjenskapelsesprosess er også representativ for den oppfatning romantikkens klavervirtuoser hadde:

All my life, ever since I was a young man, I have considered music of all periods romantic. There is, of course, an objective, intellectual component to music insofar as its formal structure is concerned; but when it comes to performance, what is required is not interpretation but a process of subjective re-creation. The notation of a composer is a mere skeleton that the performer must endow with flesh and blood, so that the music comes to life and speaks to an audience (Horowitz i CD-en «Horowitz at Home», DG 1989: 2).

De tidlige pianistinnspillingene, som viser en rekke fortolkningsmessige og oppførelsespraktiske likhetstrekk bakover i tid, er svært ofte preget av en musikalsk oppfinnsomhet, spontanitet og improvisasjon som er helt unik. 1800-tallets store klaverpedagoger, bl.a. Chopin, Liszt og Leschetizky, var også mer opptatt av å utvikle elevenes selvstendige musikalske personlighet, enn å skolere de etter en bestemt fremførelsestradisjon. Vladimir de Pachmann skriver bl.a. i sin artikkel «Seeking Originality»:

Originality in pianoforte playing, what does it really mean? Nothing more than the interpretation of one's real self instead of the artificial self which traditions, mistaken advisors and our own natural sense of mimicry impose on us. Seek for originality and it is gone like a gossamer shining in the morning grass. Originality is in one's self. It is the true voice of the heart. I would enjoin students to listen to their own inner voices...I have always sought the individual in myself. When I have found him I play at my best. I

try to do everything in my own individual way (Pachmann i Allan Evans 1997: [http: /www.arbiterrecords.com/museum/pachmann.html](http://www.arbiterrecords.com/museum/pachmann.html)).

Den store fortolkningsmessige friheten som de romantiske klavervirtuosene oppviste, står i stor kontrast til vår tids strenge krav om nøyaktig å følge partiturets anvisninger. Innefor romantikkens fortolkningsideal, var det høyst legitimt å gjøre endringer i forhold til notebildet. Leo Treitler bekrefter også dette i sin artikkel «Early Recorded Performances of Chopin Waltzes and Mazurkas: The Relation to the Text», hvor han viser hvor utbredt denne praksis var hos majoriteten av pianister frem til 1930-tallet. Gjennom studier av en rekke Chopininnspillinger av ulike pianister fra 1902 til 1930, gir Treitler en rekke eksempler på hvordan disse pianistene bl.a. kunne forandre, fjerne eller legge til harmonier, akkorder, bass-linjer, melodiske stemmer, gjennomgangstoner, intervall-dobblinger, kromatiske utfyllinger, virtuose ornamenteringer, dynamiske og artikulasjonsmessige anmerkninger, ekstra kadenser og avslutninger, flytte register, endre form osv. Med utgangspunkt i en studie av tallrike innspillinger av Chopins Nocturne Op. 15 nr. 2, (det hyppigst innspilte Chopinstykket på denne tiden) konkluderer Treitler:

Virtually all the elements are subject to variation in those recordings: individual harmonies, chord voicing and register, ornamentation. Pianists who played those details exactly as written were by far in the minority. Only the basic melodic line and underlying harmonic process are fixed. Examples are too numerous to itemize; I just draw the reader's attention to a number of recently re-mastered CD recordings:

Raoul Pugno (Pearl/Opal CD 9836)
Camille Saint-Saëns (Achophon ARC-106)
Ferruccio Busoni (Symposium 1145)
Ignaz Paderewski (Pearl Gemm CD 9323)
Alfred Cortot (Hunt CD 510 and EMI CDZF 67359 2 disc 6)
Mischa Levitzki (AAD CDAPR 7020 disc 1)
Josef Hofmann (VAI Audio VAIA/IPA 1047)
Sergei Rachmaninov (RCA Gold Seal 09026-61265-2) (Treitler 2002: 65).

Treitler trekker bl.a. frem Vladimir de Pachmanns fortolkninger som et illustrerende eksempel på romantikkens frie fortolkningsideal. I Pachmanns innspilling av Chopins «minuttvals» Op. 64 nr. 1 (RCA ARM-0260), kommer Pachmann med denne kommentaren:

At first I play it like it is written down. Afterward the slow movement a little slower than usual and afterward staccato a la Paganini, and then again a la Chopin legato and finish the Waltz (Treitler 2002: 56).

Ifølge Treitler, tar Pachmanns seg friheter selv der hvor han hevder å følge noteteksten. Pachmann utvider bl.a. åpningstaktene fra fire til sju takter, tilfører en ekstra melodisk stemme i takt 29-33 og 117-121, og utvider avslutningen ved å tilføre en egenkomponert tre-takters dominant-tonika avslutning (Treitler 2002: 56-57).

Alle de store pianistkomponistene og klavervirtuosene, fra slutten av 1700-tallet og til midten av det 20. århundret, behersket svært godt improvisasjonskunsten. Improvisering var et viktig krav, også i fortolkningen av andre komponisters verker, og en test på utøverens musikalske kreativitet. Pianisten I. J. Paderewski (1860 – 1941) uttrykker det på denne måten:

A great artist's performance of a noble work ought to sound like spontaneous improvisation
(Timothy Day 2000: 155).

Felles for alle utøverne, var som nevnt deres praksis med hyppig å forandre eller tilføre verket med selvkomponerte arrangementer og ulike musikalske ideer. Nærmest alle pianistene innefor tradisjonen komponerte transkripsjoner, arrangementer eller parafraser over andre komponisters verker som de hyppig anvendte i sine konsertopptredener. Disse fremførelsene ble gjerne oppført sist i konserten, eller som ekstranummer («bis»). Denne tradisjonen med å legge til sin «personlige signatur» på verket, fungerte både som en musikalsk hilsen til komponist og publikum, så vel som en markering av utøveren som medskaper av verket. Improvisasjon, spontanitet og virtuositet preger i særlig grad pianistenes transkripsjoner, arrangementer og parafraser. Dette repertoaret ble sjelden notert ned, eller utgitt for andre utøvere, ettersom det ble oppfattet som høyst privat²⁶. Selv utenom transkripsjonskunsten, i fremførelsen av andre komponisters verker, kunne de romantiske klavervirtuosene tilføre en «personlig signatur» og skape oppmerksomhet rundt denne ved å legge den til avslutningen av satsen. Eksempelvis kan jeg nevne Ignaz Friedmans innspilling av Chopins Gessdur-etyde Op. 25 nr. 9 og «minuttvals» Op. 64 nr. 1 (vedlagt CD), hvor han i begge stykkene avslutter med å føye til en ekstra akkord i diskantstemmen.

Et annet sentralt fellstrekk ved de romantiske klavervirtuosenes fortolkningsideal er deres sterke tiltro til intuisjonen og følelsen som musikalsk erkjennelsesform, og deres sterke betoning av det lidenskapelige og emosjonelle musikalske uttrykk. Både Horowitz og Cherkassky støtter denne betoningen:

²⁶ Jan Holcman lyttet seg gjennom innspillinger av Horowitzs fremførelse av egne variasjoner over et tema fra Bizets «Carmen» (1928) og arrangement av Saint-Saëns - Liszt «Danse Macabre» (1942) og prøvde deretter å notere ned på papiet det han hørte. Resultatet sendte han til Horowitz som ikke var særlig begeistret for hans anstrengelser, men snarere truet med å saksøke ham.
Manildi/Holcman 2000: xv

All music is the expression of feelings, and feelings do not change over the centuries. Style and form change, but not the basic human emotions. Purists would have us believe that music from the so-called Classical period should be performed with emotional restraint, while so-called Romantic music should be played with emotional freedom. Such advice has often resulted in exaggeration: overindulgent, uncontrolled performances of Romantic music and dry, sterile, dull performances of Classical music...An audience do not respond to intellectual concepts, only to the communication of feelings (Horowitz i CD-en: «Horowitz at Home», DG 1989: 2).

For me feeling must come first. The heart comes before the mind – but to make order, there must be calculation, too. One must not go out of the structure of the frame. It's good to be emotional and expansive and even very spontaneous, but still there must be that frame. If you wander out of the frame, then you are liable to be in danger – the style will be wrong, but within the frame you can more or less do as your instinct says. I trust my intuition very much (Cherkassky i Dubal 1997: 116).

Intimitet, inderlighet og subjektiv nærhet er også sentrale nøkkelord i beskrivelsen av utøvernes fortolkninger, og likeledes verker fra den romantiske periode. Chopin har fått en stor del av æren i å ha introduserer klaveret som selveste intimitetens instrument. Wilhelm von Lenz²⁷ omtaler Chopin på denne måten:

Chopin was the Phoenix of intimacy with the piano. In his Nocturnes and Mazurkas he is unrivalled, downright fabulous. His Mazurkas were Heinrich Heine's songs on the piano! (Lenz 1899/1973: 52).

Både gjennom sine mange elegiske og lyriske verker, og gjennom sitt uttrykksfulle og nyanserte spillestil i salongene, demonstrerte Chopin hvordan man gjennom instrumentet kunne frembringe et svært subtilt og nyansert følelsesuttrykk. Chopin benevnte sågar klaveret som «mit andet jeg» (Hildebrandt 1992: 96).

De romantiske klavervirtuosenes betoning av programestetikken influerte også fortolkningsidealet hvor man hyppig leste programmatisk beskrivelser inn i musikken. Det var både en vanlig og legitim praksis å tilføre egne programmatisk titler på verker de fortolket, enten i konsertprogrammet eller i sine egne edisjonsutgaver. (Hans von Bülow satte programmatisk titler til bl.a. Chopins preludier og Beethovens Diabelli-variasjoner.)

De romantiske pianistene hadde ikke bare en forkjærlighet for korte miniatyrstykker, men viser også en intens konsentrasjon om det musikalske øyeblikket. Vektleggingen av spontane musikalske innfall skapte ofte interessante og originale fortolkninger som gav fremførelsen en egen «nerve». På den annen side kunne dette idealet føre til oppmerksomhetssvikt i forhold til større verkets formmessige og strukturelle oppbygning.

²⁷ Pianist og elev av både Chopin og Liszt

Spontanitetsidealet krevde også at utøverne ikke skulle spille to like fraser eller repetisjoner likt, hvor de dermed måtte variere anvendelsen av for eksempel frasering, rubato, klangbehandling eller dynamikk. Det som skulle kjennetegne de største pianistenes fortolkningskunst på denne tiden, var deres evne til å fortolke verket med nye fullgode ideer for hver gang de spilte. Ideen med dette idealet var å fremme det dynamiske og labile uttrykk, fremfor det fikserte og statiske som ble oppfattet som unaturlig og fremmed for den gode musisering. I enkelte tilfeller kunne likevel kravet om variasjon og spontanitet virke som en tvangstrøye, hvor resultatet paradoksalt nok ble det motsatte.

Det flyktige, labile og kaprisiøse uttrykk kjennetegner ikke bare de romantiske pianistenes spillestil, men karakteriserer også store deler av det romantiske repertoaret og i særlig grad Schumanns klavermusikk. Hildebrandt beskriver Schumanns musikk på denne treffende måten:

Banken, hjerteslag, hjertebanken, hamrende puls, et bryst der er så fullt, at det er ved at bryte. Det er kropsmusikk, sanselighedsklange, rus og henrykkelse, ekstase og voldsomt begær omsat til klaver (Hildebrandt 1992: 128).

Denne beskrivelsen av et hemningsløst, grensesprengende og ekstatisk uttrykk, er også karakteristisk for mange av de tidlige romantiske klaverinnspillingene. Labilitetsidealet påvirket i svært stor grad pianistenes oppførelsespraksis, hvor man hyppig kan registrere både store kontraster, bråe skift, overraskende og dramatiske forandringer i tempo, rytmikk, harmonikk, klang og fraseringer. De romantiske klavervirtuosene var sjelden smålåtne i sine musikalske fortolkninger, hvor de hadde sansen både for det musikalsk og nonmusikalsk effektfulle. Det dionysiske engasjementet i musikken gav høyst ekspressive og intense fortolkninger som i dag kan virke ekstreme og påtrengende. Særlig gjelder dette deres fortolkninger av verker fra det preromantiske repertoaret som i stor grad tillegges en romantisk musikkforståelse.

De romantiske klavervirtuosene var alle svært opptatt av bravuraestetikken og virtuositeten, hvor fortolkningsidealet var knyttet til et overbevisende engasjement for det briljante, heroiske, prangende og utadvendte uttrykk. Et annet fellestrekk ved bravuraestetikken og fremførelsen av dette repertoaret, er sansen for det musikalsk vittige og underholdende. Svært hyppig oppviser de romantiske klavervirtuosenes en spilleglede, munterhet og et artisteri man sjelden finner i dag. Horowitz-eleven Byron Janis (1928) kommenterer også dette:

I think humour is too often lacking in the young pianist's approach. All the truly great pianists – Hofmann, Rachmaninov, Horowitz, and Rubinstein – all had tremendous fun. And their encores were pure magic, with no stress and strain. But today there is a tendency for everything to be deadly serious with everybody, including myself, frightened and deadpan up there (Dubal 1997: 242).

Artisteri og gjøglerholdning er et fremtredende trekk ved flere av de romantiske klavervirtuosene, og særlig i fremførelsene av virtuose verk hvor uanstrengt teknisk bravur, sjarm og eleganse synes å være sentrale fortolkningsideal. Innefor bravuraestetikken skulle man på sjongløren vis, uten synlig kraftanstrengelse og gjennom en nærmest nonchalant gestus, skape illusjonen om noe magisk; om å mestre det umulige. Ikke bare pianistene som nevnt i sitatet ovenfor, men også György Cziffra kan beskrives som en av de store pianistiske gjøglerne i det 20. århundret ²⁸. I tillegg til sitt unike artisteri, hadde alle disse pianistene en virtuos uttrykkskraft som nærmest hensatte publikum i ekstase. Selv om mange av pianistene innefor tradisjonen (bl.a. Paderewski og Cortot) hyppig avslører til dels en sviktende og mangelfull teknikk (i forhold til dagens standard), klarte de likevel svært ofte å gi inntrykk av en blendende og briljant fremførelse. Virtuositeten handlet på denne måten ikke bare om teknisk perfeksjon, men hvordan de kunne fortolke og skape et virtuost uttrykk. Som nevnt ble den virtuose fremførelse i enkelte tilfeller knyttet til en raffinert gjøglerholdning, hvor uanstrengt teknisk bravur var idealet. I andre tilfeller kunne den virtuose fremførelse være knyttet til et helt annet ideal hvor anstrengelsen ikke skulle skjules, men snarere oppvises gjennom en eksplosiv og monumental utfoldelse ved klaveret. Ved hjelp av for eksempel massive akkorder, utstrakt pedalbruk, glissandi, tremoli, dobbeltgrep, og skalapassasjer i alle former, kunne pianistene med all sin kraft og opphisselse fremvise den totale dionysiske pianistrus ²⁹. Idealet for de store klavervirtuosene var ikke bare å oppvise de mest krevende atletiske anstrengelser ved instrumentet, men også de mest krevende intellektuelle og emosjonelle anstrengelser for sitt publikum. Disse idealene underbygger forestillingen om pianisten som «The Strong Man» hvor jeg kan sitere Arthur Rubinstein (1886 – 1982):

If you don't lose five pounds and ten drops of blood, you haven't played a concert (Mitchell 2000: 60).

Ikke bare Arthur, men også Anton Rubinstein (1829 – 1894) var en av de klavergigantene som med rette kan beskrives som «The Strong Man». Begge pianistene hadde et svært bredt og krevende repertoar, hvor Anton også var kjent for sine svært lange konsertprogram. Hans

²⁸ Bravuraestetikkens likheter med sirkusets akrobater og gjøglere er særlig interessant i Cziffras tilfelle ettersom han startet sin karriere som pianist i sirkuset. Horowitz var også opptatt av gjøglerkunsten og akrobatikken ved klaveret og var bl.a. svært begeistret for sitt Picassomaleri med tittelen «Acrobat en Repos ». Mitchell: 2000: 66

²⁹ Dette idealet kunne i mange tilfeller gå utover instrumentets yteevne, hvor det finnes tallrike anekdoter bl.a. om Liszt som ruinerte opptil flere klaverinstrumenter under en og samme konsertopptreden.

berømte konsertturne, bestående av sju ulike «historiske konserter», hadde alle en imponerende repertoarliste. Bare gjennom én konsertopptreden kunne han bl.a. spille åtte forskjellige Beethoven sonater, eller et Schumannrepertoar bestående av Fantasi Op. 17, Kreisleriana Op. 16, Sinfonische Etüden Op. 13, sonate i f-moll Op. 11, fire verk fra Fantasiestücke Op. 12, «Vogel als Prophet» fra Waldszenen Op. 82, Drei Romanzen Op. 28 og Carneval Op. 9. Ikke nok med lengden og vanskelighetsgraden på programmene, men Rubinstein konserterte også svært hyppig. I en konsertturne i Amerika i 1872, holdt han bl.a. 215 konserter på 239 dager (Mitchell 2000: 62).

En rekke fellestrekk ved de romantiske klavervirtuosenes fortolkningsideal, er knyttet til deres felles forkjærlighet for det virtuose og klaveridiomatiske repertoaret. Dette repertoaret krever en fortolkning nært knyttet til instrumentets egenart, hvor ikke bare teknisk bravur, akrobatisk fingerrapiditet og massiv klangutfoldelse er avgjørende, men også mer sublim anslagteknikker og øre for raffinert klangbehandling. Interessen for den klaveridiomatiske virtuositet ble gjennom 1800-tallet utviklet til et sentralt musikkestetisk ideal. Det kunstneriske uttrykket, både i verk og fremførelse, skulle ta utgangspunkt i instrumentets klanglige, tekniske og musikalske egenart. Innefor denne estetikken er det, som tidligere nevnt, umulig å skille det virtuose eller klaveridiomatiske fra verkets musikalske form og idé, ettersom dette inngår som en integrert del. Jeg vil i denne sammenheng trekke frem produsenten Thomas Frosts fortreffelige beskrivelse av denne estetikken i omtalen av Arcadi Volodos' klaverkunst:

He brings music to the piano instead of the piano to music.

(CD: *Piano Transcriptions. Arcadi Volodos.* Sony 1996)

Etter Chopin og Liszt er bl.a. Ferruccio Busoni (1866 – 1924), Leopold Godowsky (1870 – 1938) og Sergei Rachmaninov (1873 – 1943) å betrakte som de mest sentrale aktørene i utviklingen av den klaveridiomatiske estetikken, både som utøvere og komponister. Selv om Godowsky på mange måter kom i skyggen av Busoni og Rachmaninov, ble han likevel beundret av sine pianistkolleger og omtalt som selveste pianistenes pianist. Hans unike klaverkunst kom dessverre sjelden frem gjennom hans innspillinger, men man kan likevel beundre hans særegne pianistiske uttrykksmåte i hans mange verker, arrangementer og transkripsjoner for klaver. Hans mest kjente og omstridte arrangement er hans «53 studier over Chopins etyder», som med sitt polyfone, polyrytmiske og polydynamiske arrangement

har som mål å utvikle klaverspillest mekaniske, tekniske og musikalske muligheter³⁰. I oppgavens vedlagte CD (spor 13 og 14) kan man høre Godowskys to ulike versjoner av Chopins Gessdur-etyde Op.25 nr.9. I likhet med flere av de store klavervirtuosene, var Godowsky nærmest besatt av instrumentets teknisk-musikalske egenart og muligheter. Denne fasinasjonen og kjærligheten kommer også til uttrykk i et brev Godowskys skrev til sin venn Maurice Aronson i 1931:

I love the piano and those who love the piano. The piano as a medium for expression is a whole world by itself. No other instrument can fill or replace its own say in the world of emotion, sentiment, poetry, imagery and fancy (Godowsky i Jeremy Nicholas 1989; xxvii).

Som tidligere nevnt komponerte og fremførte samtlige av romantikkens pianistkomponister en rekke transkripsjoner, arrangementer og parafraser hvor de bearbeidet forskjellige vokale, instrumentale og orkestrale verker for klaver. Busonis transkripsjoner av bl.a. Bachs verker står i dag så sterkt at man gjerne omtaler ham som «Bach-Busoni». I likhet med Godowsky og Rachmaninov, hadde han en enestående teknikk- og instrumentforståelse. Hildebrandt omtaler ham på denne måten:

Som næppe nogen anden i sin generation havde han sans for (og begrep om) instrumentets modellérbarhed og forvandlingsevne. Man fristes næsten til at anvende Nietzsches udtryk «doppelsinning» om ham: Han filosoferer med hammeren (Hildebrandt 1992: 213-14).

Instrumentforståelse, teknikk og virtuositet ble som nevnt ikke betraktet som et utvendig og isolert håndverk, men et nødvendig kunstnerisk krav for å fortolke og realisere verkenes musikalske idé.

2.2 Pianistenes oppførelsespraksis

Hva gjelder oppførelsespraktiske trekk kan man, ifølge Robert Philip, spore to retninger fra 1900 til 1945, hvorav den ene holder fast ved tidligere tiders spillestil, det jeg benevner som en romantisk oppførelsespraksis, og den andre en mer moderne oppførelsespraksis. I sin bok *Early Recordings and Musical Style*, hvor Philip bl.a. analyserer en rekke tidlige pianistinnspillinger, viser han hvordan endringene fra den tidlige til den mer moderne oppførelsespraksis gradvis utvikler seg. Han nevner en rekke utøverkomponister som bl.a.

³⁰ Kritiske og mer puritanske røster hevder Godowskys arrangement over Chopins etyder snarere kan beskrives som en verdiløs musikalsk graffiti. Denne holdningen synes jeg sier mer om transkripsjon/arrangementskunstens lave status enn Godowskys kunstneriske og kompositoriske evner.

Weingartner, Toscanini, Ravel og Stravinsky som pionerer innefor den sistnevnte praksis. Etter andre verdenskrig etableres både et strengere fortolkningsideal og en mer moderne oppførelsespraksis, som skulle representere den korrekte og normgivende praksis for tidens utøvere.

Hva gjelder den romantiske oppførelsespraksis, var fleksibilitet og labilitet svært sentrale begreper i fortolkningen av ulike musikalske parametere, og i særlig grad innefor tempo og rytmikk. Ved å betone det elastiske og fleksible uttrykk, ble fremførelsen knyttet til det naturlige og organiske, snarere enn det vi i dag ville beskrive som maniert, unaturlig og ukontrollert. Philip viser i sine analyser hvordan dette fleksibilitetsidealet influerte svært mange utøvere til å anvende stadig skiftende tempi, ulike typer *temporubato*, samt unøyaktige fortolkninger av enkelttonenes eksakte noteverdi.

Store tempomessige forandringer innad i satsen kjennetegner, ifølge Philip, ikke bare de romantiske klavervirtuosenes fremførelser, men også flertallet av de øvrige instrumentale utøverne frem til 1930/40-tallet. Både *accelerando* og *ritardando* ble hyppig anvendt uavhengig av partiturets anvisninger, og likeledes akseptert for å gi satsen liv og karakter.³¹ Svært hurtige maksimumtempo og store tempomessige forskjeller mellom hurtige og langsomme partier, kjennetegner også den instrumentale romantiske oppførelsespraksis frem til andre verdenskrig. Philip viser bl.a. til en innspilling av Rachmaninovs pianokonsert nr 2 i c-moll fra 1929, med komponisten selv som solist sammen med Philadelphia Orchestra og dirigent Stokowski. Her viser Philip hvordan komponisten i sin fremførelse stadig forandrer på sine tempomessige anmerkninger, og i særlig grad velger seg hurtigere tempi enn det partiturets metronomanmerkninger viser³².

De tidlige romantiske klavervirtuosene frem til 1930/40-tallet, oppviser ikke bare en tempomessig fleksibilitet, men også en utpreget fleksibilitet i forhold til fraseringen av mindre rytmiske detaljer. Philip referer til tre typer *temporubato*- spill som fra de tidligste innspillingene og frem til 1930-tallet representerte en hyppig anvendt og anerkjent instrumental oppførelsespraksis. Her nevner han både ¹*accelerando* og *rallentando*, ²*tenuto*/agogiske aksenter, samt ³melodisk *rubato*. Gjennom analyser av forskjellige instrumentale

³¹ *Accelerando/alla stretta* som virkemiddel for å intensivere uttrykket i mer energiske partier blir i moderne tid ansett for å være en dårlig praksis som snarere anvendes for å skjule utøverens manglende tekniske kontroll.

³² Bl.a. i første sats hvor metronomanmerkningen i «*poco più mosso*»-delen viser halvnoten i et tempo på 72 hvor Rachmaninov spiller 104. Likeledes i «*più vivo*»- delen hvor halvnoten er markert i en hastighet på 80, hvor Rachmaninov spiller 108.

Philip: 1992/94: 28

innspillinger, med særlig vekt på tidlige pianistinnspillinger, viser Philip i hvor stor grad utøverne anvendte dette temporubato-spillet og hvordan de brukte de forskjellige rubatotypene alene, eller samlet i uttrykkets tjeneste.

Tempomessig fleksibilitet innefor mindre fraser og enheter, ble hyppig anvendt i form av *accelerando-rallentando*, eller motsatt. Denne rubatotypen (også kalt *stringendocalando-rubato*) var, ifølge Philip, en svært vanlig praksis for instrumentalister og sangere gjennom første halvdel av det 20. århundret. Rubatostilen er også blitt beskrevet som en tempomessig gi-og-ta stil, hvor ideen om balanse mellom *accelerando* og *rallentando* stod sentralt for flere utøvere og teoretikere. De to første utgavene av *Grove Dictionary of Music and Musicians* støtter seg til denne balanseteorien, hvor J.A. Fuller Maitland skriver i førsteutgaven (1879 – 89):

This consists of a slight *ad libitum* slackening or quickening of the time in any passage, in accordance with the unchangeable rule that in all such passages any bar in which the licence is taken must be of exactly the same length as the other bars in the movement (Philip 1994: 39).

Pianisten Josef Hofmann (1876 – 1957) kommer med en lignende beskrivelse av rubatostilen i 1909, mens pianisten Ignacy J. Paderewski (1860 – 1941) samme år avviser tanken om den eksakte balanse mellom *accelerando* og *rallentando* som vesentlig. Philip viser deretter hvordan A.H. Fox Strangways gir denne nye definisjonen av rubato i tredje utgaven av «*Grove*» (1927 – 28):


The rule has been given and repeated indiscriminately that the «robbed» time must be «paid back» within the bar. That is absurd, because the bar line is notational, not a musical, matter. But there is no necessity to pay back even within the phrase: it is the metaphor that is wrong. Rubato is the free element in time, and the more it recognizes the norm the freer it is. The law which it has to recognize is the course of the music as a whole; not a bar but a page, not a page but a movement. If it does not do this it becomes spasmodic and unmeaning, like a correspondence which is too much underlined (Philip 1994: 40).

Liszteleven Carl von Lachmund³³ beskriver Chopins rubatospill som en «å gi og ta»-rubato i motsetning til Liszts mer frie og deklamatoriske rubato:

...subtle variations of tempo and expression within a free declamation, entirely different from Chopin's give-and-take system (Eilen und Zögern). Liszt's rubato is more a sudden, light suspension of the rhythm on this or that significant note, so that the phrasing will above all be clearly and convincingly brought out. While playing, Liszt seemed barely preoccupied with keeping in time, and yet neither the aesthetic symmetry nor the rhythm was affected (John Rink i Cook/Everist 1999: 221).

³³ Carl von Lachmund (1857 – 1928) studerte hos Liszt i årene fra 1882 til 1884. Skrev boken «*Mein Leben mit Franz Liszt*» (Eschwege, 1970).

Beskrivelsen av Liszt's deklamatoriske rubatostil minner svært mye om det Philip beskriver som en tenuto/agogisk aksent-rubato. Ifølge Philip, ble denne rubatostilen hyppig anvendt av både instrumentalister og sangere gjennom første halvdel av det 20. århundret.

Tenuto/agogisk aksent³⁴ beskrives som små tempomessige/rytmiske justeringer i forhold til enkelttoners, pauser eller mindre figurasjoners eksakte noteverdi. Etter oppførelsen av en tenuto vil man (innenfor den tidlige oppførelsespraksis) enten umiddelbart øke tempoet, gå til en forkortet noteverdi, eller anvende subito atempo. Tenuto/agogisk aksent anvendes fortsatt i uttrykkets tjeneste, men da i mer beskjeden og moderat grad enn tidligere. Vår tids utøvere vil snarere gå gradvis tilbake til utgangstempoet, fremfor å anvende subito atempo eller forkortet noteverdi. Som nevnt ovenfor, har rubatostilen sterke likhetstrekk med talen og deklamasjonens karakter. Paderewski anvender svært hyppig agogisk aksent, både som forlengelse av enkelttoner/mindre figurasjoner, og som «retoriske» pauser etterfulgt av subito atempo, eller forkortet noteverdi. Anvendelsen av agogiske aksenter kan også knyttes til de romantiske komponistenes forkjærlighet for den poetisk-deklamatoriske/resitativisk-improvisatoriske melodikk. Liszt og flere av de store pianistkomponistene anvendte hyppig denne stilen, og det er derfor nærliggende å tro at dette samme idealet influerte utøvernes rubatospill. Liszt prøvde sågar å notere ned sin deklamatoriske og tempomessige fleksible rubatostil i bl.a. «Album d'un voyageur» og andre tidlige verker (1837-8). Korte pauser ble markert med symbolet (=), liten rit. med (-) og liten accelerando med (). Senere gikk Liszt bort fra denne notasjonspraksis. (John Rink i Cook/Everist: 1999: 221)

Asynkronisering mellom akkompagnement og melodistemme er kanskje det mest fremtredende kjennetegnet ved de tidlige pianistenes innspillinger gjennom første halvdel av det 20. århundret. Denne praksis kjennetegner de fleste av både Chopin, Liszt og Leschetizkys elever, og i særlig grad Paderewski, Pachmann og Rosenthals innspillinger hvor asynkroniseringen mellom akkompagnement og melodistemma snarere blir regelen fremfor unntaket. Denne spillestilen ble begrunnet med ønsket om å fremheve melodien og solostemmen, og Philip anvender derfor betegnelsen melodisk rubato om denne praksis. Asynkronisering (hvor melodien kommer litt etter akkompagnementet) ble etter hvert en svært umoderne praksis som snarere ble erstattet av en større klanglig og dynamisk

³⁴ Hugo Riemann var i følge Philip, den første som anvendte begrepet «agogisk aksent» om denne stilen i 1884, og gjennom sine edisjonsarbeid over flere klaververker anvender han sågar et eget symbol i partituret for den agogiske rubatostil.
Philip: 1992/94: 41

differensiering av melodistemmen. Holcman forteller fra en samtale med Horowitz som bekrefter denne stilendringen innefor melodisk rubato:

Speaking of polyphony and dynamics, Horowitz mentioned that it is not enough to emphasize the upper voice, to make the melodic line sing – it must pulsate like the voice of a great singer: «The wrist must feel the movement». Rubato in excess cannot replace insufficient dynamic shadings. An eloquent example comes from his own arsenal of recollections. Visiting Rachmaninoff in Switzerland in 1935, he heard someone playing Chopin on the radio. It was Cortot, who soon began to rubatotize. Rachmaninoff commented, laughingly: «Cortot is 'so' musical. The more difficult the etude, the more sentimental he gets». Concluding his own observation, Horowitz says: «Dynamics are readily replaced by an exaggerated rubato. But the moment you know how to color a phrase, the excessive rubato disappears by itself» (Manildi 2000: 141).

Melodisk rubato førte også til at pianistene svært hyppig spilte brutte akkorder selv om dette ikke var notert. Melodien var alltid det primære, og ved hjelp av både asynkronisering og arpeggiering av akkorder, kunne man bedre fremheve melodien og forbedre dens klang. Ved å la meloditonen komme litt etter akkompagnementet (asynkronisering), eller sist i den brutte akkorden (arpeggiering), kunne denne tonen ved hjelp av fortepedalen klinge både sterkere og rikere (flere overtoner) sammen med akkompagnementet/akkorden. I likhet med asynkronisering mellom bass og diskantstemme, ble også denne «arpeggiopraksis» snarere regelen enn unntaket og etter hvert oppfattet både som en dårlig og umoderne praksis. Ifølge Kenneth Hamilton som har lyttet til Leschetizkys pianorulloptak av Chopins nocturne Op. 27 nr. 2, oppviser Leschetizky begge disse karakteristiske trekkene ved den romantiske oppførelsespraksis (Hamilton i Rowland 1998: 69). Ikke bare spillestil preges av melodisk rubato/arpeggiering, men også en rekke romantiske verker bl.a. av Chopin og Liszt viser hyppig utskreven melodisk rubato/brutte akkorder i partituret. Sigismond Thalberg begynte tidlig å anvende hyppige brutte akkorder og arpeggiofigurasjoner i sine klaverkomposisjoner. Han utviklet bl.a sin egen spesialitet; å skape illusjonen om tre spillende ved å plassere melodistemmen i midtregisteret, og skrive akkompagnementet som brutte akkordfigurasjoner i bass og diskantleie ³⁵.

De tidlige pianistenes særlige omtanke for melodistemmen, har sammenheng med deres interesse for vokale idealer som de prøvde å imitere på klaveret. Ved hjelp av et legatocantabile-anslag prøvde de å nærme seg både stemmens klang og uttrykk, og i særlig

³⁵ Thalberg anvender denne teknikken bl.a. i sin kjente fantasi over Rossinis opera «Moses» (1835), og inspirerer Liszt til å bruke den samme teknikken i flere av sine verker (bl.a. «Vision» fra «Etudes d'exécution transcendante»).

grad det myke og utholdte uttrykk. Thalberg var, ved siden av Chopin, en av de første som konsentrerte seg om de nye vokale og melodiske idealene innenfor klaverets klangbehandling. Disse idealene presenterer Thalberg bl.a. i sin metodebok «L'art du chant applique au piano»(1853) hvor han i forordet skriver:

It is by the force of melody, and not of harmony, that a work endures successfully through all ages
(Hamilton i Rowland 1998: 71).

Både riktig forestillingsevne, anslag, legatoteknikk, samt riktig anvendelse av fortepedalen var nødvendig for å beherske denne nye klangbehandlingen. Klaverpedagogen Leschetizky var også svært opptatt av det «syngende» anslaget på klaveret, hvor Chopineleven Julius Schulhoff (1825 – 1898) hadde gjort et uutslettelig inntrykk på ham:

I began to foresee a new style of playing. That melody standing out in bold relief, that wonderful sonority – all this must be due to a new and entirely different touch. And that cantabile, a legato such as I had not dreamed possible on the piano, a human voice rising above the sustaining harmonies! I could hear the shepherd sing, and see him...Schulhoff's playing was a revelation on me. From that day I tried to find that touch. I thought of it constantly, and studied the five fingers diligently to learn the method of production
(Ibid: 69).

I likhet med tenuto/agogiskaksent-rubatoen, oppviser de tidligste instrumentale og vokale utøverne i det 20.århundret en lignende praksis hvor de svært hyppig forlenger lange noteverdier og likeledes forminsker korte noteverdier. Disse utøverne oppviser også en hyppig tendens til både å overpunkttere og underpunkttere punkterte rytmer. En punktert 8´delsnote etterfulgt av en 16´delsnote, ble for eksempel fremført som en dobbelpunkttert 8´delsnote etterfulgt av en 32´delsnote. Likeledes ble en punktert 8´delsnote og en 16´delsnote fremført som en 4´delsnote og en 8´delsnote i triolbevegelse. Denne unøyaktige og fleksible fortolkningen av enkelttonenes eksakte noteverdi karakteriserer i størst grad de tidligste instrumentale innspillingene frem til 1940, og er ikke så påfallende for de yngre romantiske klavervirtuosene innefor tradisjonen. Ikke bare unøyaktige fortolkninger av noteverdier, men også tidlige pianisters praksis med å velge svært hurtige maksimaltempi, kombinert med et forholdsvis lett og overfladisk anslag (etter dagens standard), skaper ofte et inntrykk av en grøtete og ukontrollert teknikk. Dette inntrykket kan også forsterkes ved at de tidlige pianistene hadde en mer gestisk artikulasjonspraksis enn vår tids eksakte og detaljorienterte artikulasjonsideal.

2.2.1 Noen lytteeksempler på romantisk oppførelsespraksis

Spor 1; Paderewskis innspilling (1926) av Schuberts Impromptu nr. 2 i Ass-dur D935:

I denne innspillingen finner man svært mange av fellestrekkene innefor det jeg har benevnt som romantisk oppførelsespraksis. Innspillingen illustrerer ikke bare unøyaktige rytmiske fremførelser av enkelttoner og pauser, samt hyppige over og underpunkteringer i impromptuens tema, men den illustrerer også en utpreget fleksibel holdning til impromptuens tempo. Uavhengig av notasjonen kan man også høre hvordan Paderewski hyppig både accelererer, ritarderer, anvender tenuto og agogiske aksenter, spiller brutte akkorder/intervaller og asynkroniserer melodien fra akkompagnementet.

Spor 2; Vladimir de Pachmanns innspilling (1927) av Chopins nocturne Op. 72 nr. 1 i e-moll:

Pachmann oppviser i denne innspillingen et utpreget rubatospill, hvor han ofte anvender både stringendocalando-rubato, tenuto/agogisk aksent-rubato og melodisk rubato. Bass-linjen i denne nocturnen går i uavbrutte 8'dels-trioler gjennom hele satsen, men Pachmanns nærmest konstante og flyktige rubatospill gjør at man bare sporadisk opplever jevne triol-bevegelser. Denne utpregede rytmiske labiliteten gjelder ikke bare i bass-stemmen, men Pachmann asynkroniserer også svært hyppig melodien fra akkompagnementet og arpeggierer akkorder og intervaller i melodistemmen.

Spor 3; Ignaz Friedmanns innspilling (1923) av Chopins vals Op. 64 nr. 1 i Dess-dur:

Friedman velger et svært hurtig tempo i denne såkalte «minuttvalsens». Han anvender svært ofte accelerando, hvor dette i enkelte partier klinger ukontrollert etter vår tids standard. Denne fremførelsen er likevel svært karakteristisk for mange av de tidlige virtuose pianistinnspillingerne, hvor de svært ofte og uten hensyn til hva de kan beherske perfekt, kaster seg ut i et halsbrekkende tempo med entusiastisk brask og bram. I denne svært volatile fremførelsen oppviser Friedman unøyaktige rytmiske fortolkninger (bl.a. i kvartolen takt 44) og anvender på karakteristisk vis bråe tempoforandringer (bl.a. i reprise av A-delen takt 77, hvor han setter ned tempoet drastisk og accelererer opp i et svært hurtig tempo igjen). Friedman avslutter med å legge til en ekstra tonika-akkord i diskantstemmen.

Spor 4; Ignaz Friedmanns innspilling (1926) av Chopins vals Op.34 nr. 2 i a-moll:

På grunn av grammofonplatens begrensede innspillingskapasitet, har Friedman valgt å kutte ned et lengre parti i valsens (fra takt 85 til 152). Det mest iørefallende trekket ved denne fremførelsen er likevel hvordan Friedman konsekvent punkterer rytmen i venstrehåndstemaet

som kommer både i takt 1-16, 153-168 og 189-204. Friedman forandrer de to siste 8'delsnotene i dette temaet til en punktert 8'delsnote og en 16'delsnote. Friedman anvender også stringendocalando-rubato, tenuto/agogisk-aksent-rubato og melodisk rubato, men ikke så ekstremt som hos Pachmann. Meloditonen kommer enkelte ganger etter akkompagnementet, han spiller enkelte intervall brutt, gjør små forandringer i forhold til akkordomvendingene i bass-stemmen og legger til oktavdoblinger.

Spor 5; Alfred Cortots innspilling (1943) av Chopins vals Op. 64 nr. 2 i ciss-moll:

Denne innspillingen er også preget av hyppige og bråe forandringer i tempo og rytmikk, hvor Cortot i særlig grad anvender tenuto/agogisk-aksent-rubato med etterfølgende subito atempo. Cortot spiller også brutte intervall og arpeggierer akkorder. I più mosso-partiene sløyfer Cortot, i bass-stemmen, den siste 4'delsnoten i hver takt. Jeg vet ikke om dette skyldes en notasjonsmessig frihet, eller om Chopin har notert det annerledes i en annen utgave. Cortot skaper også en interessant mellomstemme ved å aksentuere den siste 8'delsnoten i takt 113-117. I denne delen spiller Cortot som notert i bass-stemmen (Henle-utgaven), tre 4'delsnoter i hver takt.

Spor 6; Camille Saint-Saëns innspilling (1905) av Chopins Nocturne Op. 15 nr. 2 i Fiss-dur:

Dette avsluttende lytteeksemplet er et Welte-Mignon pianorull-opptak, og som tidligere nevnt (under kap.1.4 metode) er det vanskelig å vite hvor nær denne reproduksjonen er originalfremførelsen på originalinstrumentet. I følge Robert Philip (Rowland: 1998: 78) hadde bl.a. Duo-Art- og Welte-Mignonsystemet vanskeligheter med å gjengi en korrekt dynamikk for hver enkelt tone i sammensatte teksturer. Resultatet ble små rytmiske forsyvninger som ikke skyldes pianistens fremførelse, men feil ved selve opptakssystemet. Ettersom denne innspillingen oppviser en svært utpreget labilitet og fleksibilitet både i rytmikk og tempo, kan man ikke vite nøyaktig hvor, eller i hvilken grad ujevnhetene skyldes Saint-Saëns fremførelse, eller opptakssystemets mistak. I takt 55 og 56 er de tempomessige forseringene og de rytmiske ujevnhetene så utpregede at jeg velger å anta at dette ikke er autentisk for Saint-Saëns fremførelse. Også i takt 2, 4, 10, 50 og 52 forkortes alle de mindre fraseavslutningene (dvs. hver tredje 8'delsnote i disse taktene forkortes til en 16'delsnote) på en, etter vår tids oppfatning, inkompetent måte. Dersom dette representerer Saint-Saëns spillestil, antar jeg at disse rytmiske ujevnhetene skyldes en svært utpreget tenuto/agogisk-aksent-rubato, ettersom alle de foregående 8'delsnotene (dvs. hver andre 8'delsnote i disse taktene) forlenges. Jeg setter det som et åpent spørsmål om disse rytmiske ujevnhetene skyldes en bestemt rubato-stil, eller feil ved Welte-Mignons opptakssystem. Videre i vurderingen av innspillingens rytmiske og

tempomessige fleksibilitet, konkluderer jeg med at gjengivelsen er forholdsvis korrekt, ettersom det jeg registrerer av unøyaktige oppførelser svært ofte er satt i en musikalsk sammenheng. Jeg registrerer flere fellestrekk ved romantikkens oppførelsespraksis hva gjelder anvendelsen av overpunktering, underpunktering, melodisk rubato, accelerando, ritardando, arpeggiering av intervall og akkorder, og likeledes en sterk asynkronisering mellom venstre- og høyre hånd.

2.3 Aktører og forhold som influerte pianistenes klaverkunst

I denne delen av oppgaven vil jeg rette fokus på aktører og forhold som influerte de romantiske klavervirtuosenes fortolkningsideal og oppførelsespraksis. Det kan være vanskelig å betrakte dette isolert, da flere aspekter av både historisk, sosiologisk, erkjennelsesfilosofisk og musikkestetisk art virket sammen og influerte hverandre i gjensidig grad. Selv om det er vanskelig å trekke entydige linjer og sammenhenger, håper jeg likevel å kunne belyse noen sentrale impulser.

2.3.1 Sentrale aktører

I utviklingen av den romantiske virtuostradisjon er det i første rekke pianistene, klaverpedagogene og pianistkomponistene gjennom 1800-tallet som har gitt de største impulsene og skapt grunnlaget for klavertradisjonen. Jeg har tidligere i oppgaven nevnt flere sentrale aktører som bl.a. Chopin, Liszt, Schumann, Thalberg, Leschetizky, Anton og Arthur Rubinstein, Godowsky, Busoni og Rachmaninov. De tre førstnevnte pianistkomponistene revolusjonerte som kjent klaverlitteraturen og er dermed å betrakte som de viktigste aktørene innefor tradisjonen.

For å trekke linjer lenger bakover i tid, kan jeg nevne noen tidlige pionerer som bidro til å legge grunnlaget for det romantiske klaverspill: *Muzio Clementi* (1752 – 1832), *Jan Ladislav Dussek* (1760 – 1812), *Daniel Steibelt* (1765 – 1823), *Ludvig van Beethoven* (1770 – 1827), *John Baptist Cramer* (1771 – 1858) og *Johan N. Hummel* (1778 – 1837).

Eksperimenteringen med en rekke mekaniske nyvinninger, og i særlig grad fortepedalen, inspirerte mange pianistkomponister til å utvikle nye musikalske og instrumentaltekniske ideer. Beethoven eksperimenterer i særlig grad med nye harmoniske og klanglige virkemidler gjennom sine sene sonater for det nye pianoforteinstrumentet (eller

«hammerklaveret» som han kalte det). Beethovens «Grosse Sonate für das Hammerclavier» Op.106 fra 1817-18 , har den største ytre dimensjon av alle hans 32 sonater og regnes fortsatt for å være et av de mest krevende og pianistisk utfordrende verker fra instrumentets solorepertoar. Ikke bare instrumentets mekaniske nyvinninger, men også utviklingen av den nye og mer idiomatiske klaverteknikk inspirerte mange pianistkomponister til å utvikle en særegen klaveridiomatisk estetikk. Jeg kan her trekke frem sentrale pianistkomponister som bl.a. *John Field* (1782 – 1837), *Fredrich Kalkbrenner* (1785 – 1849), *Carl Maria von Weber* (1786 – 1826), *Johan Peter Pixis* (1788 – 1874), *Carl Czerny* (1791 – 1857), *Franz Hunten* (1793 – 1878), *Ignaz Moscheles* (1794 – 1870), *Henri Herz* (1803 – 1888), *Felix Mendelssohn* (1809 – 1847), *Wilhelm von Lenz* (1809 – 1883), *Camille Stamaty* (1811 – 1870), *Charles-Valentin Alkan* (1813 – 1888), *César Franck* (1822 – 1890), *Johannes Brahms* (1833 – 1897), *Camille Saint-Saëns* (1835 – 1921) og *Franz Xaver Scharwenka* (1850 – 1924). Det finnes unike opptak av både Brahms, Saint-Saëns og Scharwenka innspilt i henholdsvis 1889 (sylinder), 1905 (pianorull) og 1911 (pianorull).

Som nevnt er det først med *Chopin*, *Liszt* og *R. Schumann* at klaverets tekniske og musikalske muligheter utnyttet til fulle. De revolusjonerte klaverteknikken ved å anvende i større grad både arm, kropp, vekt/tyngde, fleksibilitet, smidighet og avslapping i spillet. Chopins pedagogiske nøkkelsetninger var bl.a.: «souplesse avant tout» (smidighet/mykhet) og «facilement» (lett/enkelt). Chopin skrev nesten utelukkende for soloklaver, og viser i likhet med Liszt en dyp konsentrasjon om selve instrumentets musikalske egenart. Selv om Schumann ikke skrev fullt så idiomatisk for instrumentet som Chopin og Liszt, gjenspeiler hans verker likevel en oppfatning av klaveret som en egen klangverden. Schumanns komposisjoner berører flere av de mest sentrale aspektene ved romantikkens musikkestetikk, hvor jeg i stikkordsform kan nevne bl.a. natur, fantasi, sjeleliv, mystikk, spontanitet, individualitet og originalitet. Chopins, Liszts og Schumanns musikalske idéverden influerte nærmest alle de romantiske klavervirtuosene og man finner derfor svært mange likheter mellom disse pianistenes spillestil og disse komponistenes verker.

Både som aktive utøvere, pedagoger og komponister, utvikler Chopin og Liszt en særegen virtuos og klaveridiomatisk estetikk som i stor grad danner grunnlaget for verkenes musikalske idé både i form og uttrykk. Wilhelm von Lenz omtaler bl.a. Chopins musikk på denne illustrerende måten:

The compositions of Chopin opened a new era for the pianoforte...In expressing the inner soul of the instrument, and in their treatment of the same, they must be ranked above Weber. They went a step

further. They maintain a first place in piano-literature. They occupy the plane of ideas of a Novalis, a Heine. They cannot be «arranged» for any other instrument; they are the Soul of the Piano. They are less in touch with general musical ideas than with piano-ideas (W. von Lenz 1899: 71-72).

Fredric Chopin holdt relativt få offentlige konserter ³⁶ og livnærte seg snarere som salongpianist, pedagog og komponist. Han fikk tidlig innpass i det parisiske salongmiljøet som ble holdt av adelen og det høyere borgerskap. Chopin øvde ikke bare sin innflytelse som en av romantikkens mest betydningsfulle klaverkomponister, men han var også en svært ettertraktet pedagog. Det var likevel vanskelig å få undervisning hos Chopin, ettersom han i hovedsak konsentrerte sin utøvende og pedagogiske virksomhet innefor kretsene fra det høyere sosiale miljøet i Paris.

Av Chopins mest talentfulle elever og eksponenter for den romantiske virtuostradisjon kan jeg nevne bl.a.: Wilhelm von Lenz (1809 – 1883)³⁷, Karol Mikuli (1821 – 1897)³⁸, Thomas Tellefsen (1823 – 1874)³⁹, Julius Schulhoff (1825 – 1898), Georg Mathias (1826 – 1910), Èmile Decombes (1829 – 1912) og Karl Fitsch (1830 – 1845). Det finnes dessverre ingen opptak av disse pianistene, men flere av deres elever, som også kan anses som eksponenter for den romantiske virtuostradisjon, har gjort flere innspillinger/pianorull-opptak. Jeg kan nevne bl.a. Mikulis elever Alexander Michalowski (1851 – 1938), Moriz Rosenthal (1862 – 1946)⁴⁰ og Raoul von Koczalski (1885 – 1948), Decombes elever Marguerite Long (1874 – 1966) og Alfred Cortot (1877 – 1962), samt Mathias eleven Raoul Pugno (1852 – 1914).⁴¹

Franz Liszt hadde en særlig omfattende og aktiv virksomhet både som musikkskribent, komponist, omreisende klavervirtuos, dirigent og klaverpedagog. Alle hans kunstneriske og musikalske virksomheter influerte og forsterket hverandre i gjensidig grad, og Liszt er derfor av mange ansett som den mest sentrale og betydningsfulle pianisten gjennom tidene. Han er også blitt beskrevet som opphavsmann til flere klavertradisjoner, men gjennom sin romantiske

³⁶ Alfred Cortot har regnet ut at Chopin bare gav rundt 30 offentlige konserter (for et større publikum). Dette tilsvarer omtrent like mange konserter som Liszt kunne gi på en måned. Hildebrandt 1992: 97.

³⁷ Lenz fikk sporadiske timer både hos Chopin og Liszt. Har skrevet boken «The Great Virtuosos of Our Time from Personal Acquaintance», utgitt i 1899.

³⁸ Gav ut flere av Chopins klaververker med egne fortolkningsanmerkninger i 1879. Disse utgivelsene er ansett som svært pålitelige og er derfor blitt mye brukt av pianister.

³⁹ Norsk pianist som overtok mange av Chopins elever etter hans død. Gav ut flere av Chopins klaververker med egne fortolkningsanmerkninger i 1860. Disse utgavene inneholder mye feil, og er derfor ikke anerkjent.

⁴⁰ Også elev av Liszt og hans elev Rafael Joseffy.

⁴¹ Raoul Pgnos innspilling fra 1903 (samt Alfred Grünfelds innspilling fra 1899) regnes for å være de første betydningsfulle akustiske innspillinger av profesjonelle pianister.

musikkforståelse og forankring innefor den virtuose og klaveridiomatiske estetikk, anser jeg ham for å være en av de mest sentrale aktørene innefor den romantiske virtuostradisjon.

Av Liszts mest kjente elever og eksponenter for den romantiske virtuostradisjon kan jeg nevne bl.a. pianistene *Wilhelm von Lenz* (1809 – 1883), *Hans von Bülow* (1830 – 1894), *Carl Tausig* (1841 – 1871), *Sophie Menter* (1848 – 1918), *Ludwig Theodor Schytte* (1848 – 1909), *Constantin von Sternberg* (1852 – 1924), *Vera Timanova* (1855 – 1942), *Bertrand Roth* (1855 – 1938), *Isaac Albeniz* (1860 – 1909), *Arthur Friedheim* (1860 – 1932), *Richard Burmeister* (1860 – 1944), *Emil von Sauer* (1862 – 1942), *Moriz Rosenthal* (1862 – 1946)⁴², *Conrad Ansoerge* (1862 – 1930), *Arthur de Greef* (1862 – 1914), *Bernhard Stavenhagen* (1862 – 1914), *Alfred Reisenauer* (1863 – 1907), *Eugene d'Albert* (1864 – 1932), *Alexander Siloti* (1863 – 1945), *Josef Weiss* (1864 – 1945), *Georg Liebling* (1865 – 1946), *Fredric Lamond* (1868 – 1948) og *José Vianna da Motta* (1868 – 1948).

Det finnes som kjent ingen innspillinger av Liszt, men i følge Mark Arnest finnes det derimot totalt 21 Lisztelever som har gjort innspillinger og/eller pianorulloptak. Alle de overnevnte Lisztelevne, med unntak av von Lenz, Bülow og Tausig, har gjort flere innspillinger og/eller pianorulloptak⁴³.

Pianisten *Theodor Leschetizky* (1830 – 1915) hadde, i likhet med Liszt, en svært utstrakt pedagogisk virksomhet i Europa hvor hundretalls mer eller mindre talentfulle elever var innom deres berømte mesterklasser. Denne undervisningsformen, hvor mesterpedagogens undervisning foregikk som åpen klasse, ble utviklet av bl.a. Liszt og Leschetizky. Ikke alle klaverstudentene fikk fast undervisning hos disse store pedagogene, men snarere forberedende timer, eller tilleggstimer hos deres assistenter. Begge pedagogene hadde tidligere vært elever hos den kjente pianisten og pedagogen *Carl Czerny* (1791 – 1857), som igjen hadde vært elev av både *Hummel*, *Clementi* og *Beethoven*.

Av Leschetizkys mest kjente elever og eksponenter for den romantiske virtuostradisjon kan jeg nevne bl.a. pianistene *Annette Essipoff* (1851 – 1914)⁴⁴, *Helen Hopekirk* (1856 – 1945), *Ignacy Jan Paderewski* (1860 – 1841), *Fannie Bloomfield Zeisler* (1863 – 1927)⁴⁵, *Katharine Goodson* (1872 – 1958), *Ossip Gabrilowitsch* (1878 – 1936), *Mark Hambourg* (1879 – 1960), *Severin Eisenberger* (1879 – 1945), *Richard Buhling* (1880 – 1952), *Elly Ney*

⁴² Moriz Rosenthal hadde også vært elev hos Rafael Joseffy og Karl Mikuli.

⁴³ Mark Arnest har forøvrig satt opp en fullstendig liste over disse pianistenes innspillinger og pianorull-opptak på sin nettside: <http://home.earthlink.net/~marnest/discliszt.html>

⁴⁴ Leschetizkys tidligere kone og en av hans pedagog-assistenter.

⁴⁵ Kusine av den kjente Liszt eleven Moriz Rosenthal

(1882 – 1968), *Ethel Leginska* (1883 – 1970), *Ignaz Friedman* (1882 – 1948), *Paul Wittgenstein* (1887 – 1961), *Benno Moiseiwitsch* (1890 – 1963) og *Alexander Brailowsky* (1896 – 1976). Alle de overnevnte Leschetizkyelevene har gjort innspillinger/pianorullopptak. Også Leschetizky selv har gjort en rekke pianorullopptak, hvor man bl.a. kan høre ham spille Mozarts Fantasi i c-moll K475, Chopins Nocturne i Dess-dur Op. 27 nr.2 og hans selvkomponerte verker «Les deux alouettes» og «Barcarole».

Liszt og Leschetizkys pedagogiske virksomhet hadde en enorm innflytelse på flere generasjoner av pianister og klaverarenaen fra 1850 til 1925 domineres av deres «disipler». Det er viktig å påpeke at flere av både Chopin, Liszt og Leschetiskys elever også ble influert av en rekke andre klaverpedagoger, musikere og komponister, og at man dermed ikke entydig kan spore en direkte musikalsk/pianistisk likhet med disse store klaverpedagogene. Det finnes likevel så mange likhetstrekk ved disse elevene og deres lærere, at jeg velger å betrakte nesten samtlige som eksponenter for den romantiske virtuostradisjon ⁴⁶.

Som romantikkens første store instrumentalvirtuos og bravurakomponist, øvde fiolinisten *Niccolo Paganini* (1782 – 1840) ikke bare stor innflytelse over samtlige av 1800-tallets instrumentalvirtuoser, men påvirket også flere utøvere og komponister gjennom det 19. og 20. århundret. Særlig kjent er hans 24 Caprices for uakkompagnert fiolin som han dedikerte til «alli Artisti» (profesjonelle musikere). Gjennom sine virtuose verker inspirerte han tallrike komponister, bl.a. Chopin, Schumann, Liszt, Brahms og Rachmaninov, til å skrive tilsvarende virtuose og idiomatiske verker for klaver. Disse komponistene er ikke bare influert av Paganinis nærmest transcendentale virtuositet og bravuraestetikk, men de anvender også flere av Paganinis kjente temaer i sine komposisjoner ⁴⁷.

Paris var ikke bare musikken og kunstens metropol gjennom 1800-tallet, men i følge Hildebrandt også mekka for selve romantikken og den romantiske følelse (Hildebrandt 1992: 94). Fremveksten av omreisende og konserterende klavervirtuoser med base i Paris var

⁴⁶ Noen av unntakene vil bl.a. være Leschetizkys elever Mieczyslaw Horszowski (1892-1992) og Arthur Schnabel (1882-1951). Selv om man finner flere trekk ved deres fremførelser som kan knyttes til en romantisk oppførelsespraksis, avviste de store deler av det romantiskvirtuose repertoaret. Deres spesialitet var komponister innefor det klassisistiske/austro-germanske klaverrepertoaret som for eksempel Bach, Mozart, Schubert og Beethoven.

⁴⁷ Noen eksempler: Chopin skrev bl.a. en meditasjon for klaver over Paganinis tema fra «Karneval i Venezia», Schumann og Rachmaninov ble begge inspirert av Paganinis 24 Caprices for uakkompagnert fiolin til å skrive bl.a. «Konsertstudie av Paganinis Caprices» og «Karneval » (Schumann) og «Rapsodi over et tema av Paganini for klaver og orkester» (Rachmaninov). Brahms skrev bl.a. «Paganinivariasjoner Op.35» for klaver og Lutoslawski har skrevet «Paganinivariasjoner for to klaver».

ekstraordinær i perioden 1830 til 1860⁴⁸. Jeg kan her nevnte bl.a. *Sigismond Thalberg* (1812 – 1871), *Charles V. Alkan* (1813 – 1888), *Adolf Henselt* (1813 – 1884), *Emil Prudent* (1817 – 1863), *Carl Mikuli* (1821 – 1897), *César Franck* (1822 – 1890), *Carl Reinecke* (1824 – 1910), *Louis Moreau Gottschalk* (1829 – 1869), *Karl Klindworth* (1830 – 1916), *Anton Rubinstein* (1829 – 1894) og *Hans von Bülow* (1830 – 1894).

Thalberg, Alkan og Rubinstein er kanskje å betrakte som de mest sentrale aktørene innefor den romantiske virtuostradisjon etter Chopin, Liszt, Schumann og Leschetizky. Thalberg er mest kjent for ettertiden som en «annenrangs» komponist og Liszts rival (etter deres berømte pianistduell i 1837), men hans komposisjoner og særegne klangrike spillestil har influert en rekke klaverkomponister og pianister innefor tradisjonen. Alkan skrev en mengde svært krevende verker for klaver, og viser en særlig forankring innefor romantikkens virtuose og klaveridiomatiske estetikk. Anton Rubinstein var i sin samtid betraktet både som en stor komponist og kanskje den største pianisten etter Liszt. Hans tidligere så populære klaververker, bl.a. klaverkonsertene i d-moll og G-dur, Barcarolle Op.93, Etyde i C-dur Op. 23 nr. 2 («Staccato»), melodi i F-dur og Valse Caprice, blir likevel sjelden spilt i dag. Det er snarere som klavervirtuos at Rubinstein blir husket i vår tid, og han har også fått en stor del av æren i å ha utviklet og etablert pianistenes solokonsertpraksis. Selv om han hadde relativt få elever, har han gjennom sin utstrakte virksomhet som konserterende pianist, influert en rekke utøvere i sin samtid. *Josef Hofmann* (1876 – 1957) var en av de som fikk undervisning av Rubinstein, men også *Theresa Carrenõ* (1853 – 1917), *Ferruccio Busoni* (1866 – 1924) og *Josef Lhévinne* (1874 – 1944) har vært sterkt influert av denne klavergiganten.

Av andre innflytelsesrike pianister eller pianistkomponister innefor den romantiske virtuostradisjon i perioden 1860 – 1970, kan jeg bl.a. nevne *Georges Bizet* (1838– 1875), *Francis Planté* (1839 – 1934), *Edvard Grieg* (1843 – 1907), *Louis Diémer* (1843 – 1919), *Vladimir de Pachmann* (1848 - 1933), *Xaver Schwarwenka* (1850 – 1924), *Alfred Grünfeld* (1852 – 1924), *Moriz Moszkowski* (1854 – 1925), *Claude Debussy* (1862 – 1918), *Enrique Granados* (1867 – 1916), *Leopold Godowsky* (1870 – 1938), *Alexander Scriabin* (1872 – 1915), *Sergei Racmaninov* (1873 – 1943), *Harold Bauer* (1873 – 1951), *Ernö Dohnányi* (1877 – 1960), *Ricardo Viñes* (1875 – 1943), *Nikolai Medtner* (1880 - 1951), *Béla Bartók* (1881 – 1945), *Egon Petri* (1881 – 1962), *Percy Grainger* (1882 – 1961), *Igor Stravinsky*

⁴⁸ I klaverkomposisjonen «Hexaméron» samarbeidet seks av de mest sentrale klavervirtuosene i Paris om å skrive hver sin variasjon over «Suoni la tromba» fra Bellinis «I puritani». Disse seks komponistene var Johann Peter Pixis, Carl Czerny, Henri Herz, Frerdric Chopin, Franz Liszt og Sigismond Thalberg. Liszt fremførte ofte dette verket, men da i et eget arrangement for klaver og orkester.

(1882 – 1971), *Samuel Feinberg* (1890– 1962), *Sergei Prokofiev* (1891 – 1953), *Shapurji Sorabji* (1892 – 1988), *Guiomar Novaës* (1896 – 1979), *Simon Barere* (1896 – 1951) og *Mitscha Levitzky* (1889 – 1941). Alle disse pianistene, med unntak av Bizet og Tausig, har gjort innspillinger/pianorull-opptak. Av mer moderne pianister som både i repertoarvalg og fortolkningspraksis viser sin tilknytning til den romantiske virtuostradisjon, kan jeg nevne: *Vladimir Horowitz* (1903 – 1989), *Shura Cherkassky* (1911 – 1995), *Gina Bachauer* (1913 – 1976), *Jorge Bolet* (1914 – 1990), *Earl Wild* (1915) og *Georgy Cziffra* (1921 – 1994).

2.3.2 Romantikkens musikkestetikk og 1800-tallets erkjennelseskritikk

Et av de aspektene som i svært stor grad påvirker utøvernes musikkforståelse, oppførelsespraksis og fortolkningsideal, synes for meg å være forankret i hva den aktuelle utøver oppfatter som en «sann» erkjennelsesform. Denne forståelsen er igjen ofte knyttet til den aktuelle tids hegemoniske forståelsesform, og musikkestetiske problemstillinger inngår på denne måten i en større erkjennelsesfilosofisk sammenheng. Jeg synes derfor det er relevant å betrakte romantikkens musikkestetikk i lys av både sin egen tid og likeledes deler av opplysningstidens virkelighetsforståelse og erkjennelsesfilosofi ⁴⁹.

Kunsten, og i særlig grad musikken, hadde en forholdsvis lav status blant de lærde innefor vitenskapen gjennom 1600- og 1700-tallet, ettersom den ble oppfattet som irrasjonell og likeledes knyttet til konfuse og uklare opplevelser. Bare erkjennelse som kunne utsies i språklig forstand, både klart, entydig og presist, ble anerkjent som «sann» erkjennelse. Musikken ble derfor ofte ansett som et overflødig fenomen som i bestefall kunne benyttes som et behagelig tidsfordriv. Opplysningstidens urokkelige tillit til språket og fornuften førte mot slutten av 1700-tallet til en motreaksjon, hvor fornuften snarere fikk en underordnet status til fordel for følelse, intuisjon og fantasi. Immanuel Kant mistenkeliggjør rasjonalismens fornuftspretensjon allerede i 1781 gjennom sitt hovedverk «Kritik der reinen Vernunft». I dette verket definerer han fornuftens funksjon og setter grenser for dens gyldighet. Det er likevel først med diktere som bl.a. F. Schlegel (1772 – 1829), Novalis (1772 – 1801), Wackenroder (1773 – 98), Tieck (1773 – 1853), E.T.A. Hoffmann (1776 – 1822) og likeledes filosofer som Friedrich W. J. Schelling (1775 – 1854), Arthur Schopenhauer (1788 – 1860) og Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) at kunsten og i særlig grad musikken oppnår overlegen

⁴⁹ Følgende avsnitt er basert på notater fra forelesningstimer med P. Chr. Kjerschow ved UiO.

anerkjennelse og status ⁵⁰. Gjennom disse tyske dikterne og filosofene får man et oppgjør, ikke bare med språket og begrepstenkningen (fornuften), men også med hele den tradisjonelle vitenskapen hvor objektivisering og tingliggjøring ikke yter verden/fenomenene rettferdighet. Det var bl.a. med utgangspunkt i musikken som fenomen at man begynte å stille spørsmålstegn ved den tradisjonelle tenkning, og likeledes rokke ved fornuftens hegemoni. Musikkens betydning kan verken beskrives eller forklares, men den formidler likevel noe enestående hinsides vårt språks muligheter. Forutsetningen for denne forståelsen var en ny virkelighetsforståelse hvor man erkjenner at «hele virkeligheten ikke nødvendigvis faller sammen med den språklig-diskursive virkelighet» (Kjerschow 1978: 11). Selv om mange romantikere betraktet musikk som uttrykk for menneskets følelser, er det mer riktig å fremheve romantikkens betoning av musikken som uttrykk for det uutsigelige. Musikken ble ansett som et særegent fenomen hvor erkjennelsen peker mot noe mer enn bare følelsene; erkjennelsen av en tilgrunnliggende virkelighet eller noe overordnet hinsides sansene. Musikken ble oppfattet som selveste uttrykket for dette uutsigelige og vesentligste i tilværelsen. Denne metafysiske holdningen preget musikkfilosofien gjennom hele 1800-tallet, og man kan derfor lettere forstå hvorfor kunsten og musikken tillegges en så enorm betydning. Man kan også forstå bakgrunnen for romantikkens opphøyede kunstnerideal hvor man betraktet de store kunstnerne og musikerne som «gudbenådede» geni.

Med romantikken våkner også en ny sans for den individuelle erfaring og uttrykk, i motsetning til rasjonalismens betoning av den allmene, objektivbare sannhet. Kunsten og musikkens fortrinn var nettopp dens forankring i en individuell erfaring som forblir individuell, og som ikke kan subsumeres under allmene begreper og kategoriseringer. Både pianistenes oppførelsespraksis og fortolkningsideal preges i stor grad av sansen for det subjektive, originale og individuelle, hvor bl.a. spontanitet og improvisasjon ble sentrale virkemidler i uttrykkets tjeneste. Dette forholdet kan på mange måter både forklare og legitimere de romantiske utøvernes svært frie fortolkningspraksis. Romantikkens musikkforståelse betrakter som kjent musikken som en formidler av vesentlig erkjennelse uavhengig av fornuften og språket. Både inspirasjon, begeistring, følelse og intuisjon var begreper man anvendte for å beskrive denne nondiskursive tenkningen. Flere diktere og filosofer beskriver erkjennelsen gjennom musikk som en åpen, lyttende og deltagende

⁵⁰ Baumgarten er en av de som først bryter med rasjonalismens hegemoni gjennom sin bok *Aesthetica* fra 1750. Estetikken oppstår da som egen filosofisk disiplin, og Baumgarten henviser i boken til «den sansemessige erkjennelsens særegne fullkommenhet» (*perfectio cognitionis sensitivae*). Baumgarten anerkjenner sansemessige opplevelser som en egen erkjennelsesform, men dog en lavere erkjennelsesform enn den fornuftsmessige.

tenkning som griper fatt ved det enestående og individuelle i musikkopplevelsen. Oppvurderingen av musikken som en nonbegrepsmessig erkjennelse, fører også til en oppvurdering av særlig instrumentalmusikken som den absolutte musikk. Musikkskribenten og kritikeren Eduard Hanslick (1825 – 1904) betraktes som en av de mest sentrale talsmenn for denne autonomiestetikken og hans skrift *Vom Musikalisch-Schönen* fra 1854 øvde en sterk innflytelse både på samtidens og ettertidens musikkoppfatning.

Som tidligere nevnt blir musikken gjennom 1800-tallet hyppig ansett som et fenomen som går utover det rent menneskelige og som er dypere forankret enn i den sansbare, observerbare virkelighet. Denne metafysiske musikkforståelsen avspeiler i særlig grad romantikkens lengsel tilbake til en total «grepenhet» gjennom følelsesmessig nærhet til religion, natur og historie. Denne nye livsfølelsen preger musikkestetikken i stor grad hvor man også kan finne en rekke titler på verk knyttet nettopp til religion, natur og historie. Lengselen tilbake til den totale emosjonelle «grepenheten» avspeiler seg også i romantikkens musikkestetikk, hvor man i verk og fortolkning nærmest hemningsløst dyrker patosuttrykket. Vår tids klaverfortolkere vegrer seg i større grad mot dette uttrykket, ettersom de ofte knytter patos til noe teatralisk og emosjonelt overdrevent. Man finner derfor i vår tid idealer som beveger seg i retning måtehold og nøkternhet. De romantiske klavervirtuosene oppfattet ikke patosuttrykket som noe emosjonelt overdrevent, men snarere som et autentisk og adekvat musikalsk uttrykk. Pianisten Fredric Lamond beskriver Liszts spillestil på denne måten:

...and certainly no other pianist played the noble melody in the right hand with such indescribable pathos as Liszt did (Evans 1996: Lamond).

Gjennom romantikken vokser det frem, ikke bare en ny livsfølelse, men også et nytt syn på verden som en levende organisme i stadig bevegelse og forandring. En rekke filosofer og diktere opponerer i særlig grad mot den tradisjonelle vitenskap hvor man fastholder verden og fenomenene som et mekanisk stillestående objekt. Romantikerne opponerte også mot positivismens pretensjoner med å fange inn hele sannheten i et fastlagt system. Både innenfor litteratur, kunst og musikk, finner man derfor en større interesse for fragmentet både som form og uttrykk. Man finner både hos komponister og utøvere gjennom 1800-tallet en større interesse for miniatyrstykkene, hvor stemninger og uttrykk antydes fremfor å presenteres i en mer bastant, avrundet storform. De romantiske utøverne viste også som nevnt en intens konsentrasjon om det musikalske øyeblikket, hvor idealet var å fremheve det dynamiske og labile uttrykk fremfor det fikserte og statiske.

Gjennom første halvdel av det 20. århundret ser man en klar dreining bort fra romantikkens erkjennelsesfilosofiske forståelsesform mot en større betoning av den rasjonelle, objektive og naturvitenskapelige tenkning. Dette influerte også utøvernes spillestil og fortolkningsideal, hvor særlig musikkvitenskapens fremmarsj og dens objekt-orientert verkforståelse krevde en større ærefrykt for komponisten og verkets uttrykte vilje.

2.3.3 Musikerrolle og konsertlivet i forandring

Ludvig van Beethoven ble som kjent en av musikkhistoriens første frie musikere og med ham kom kravet om både musikken og musikernes autonomi. Ikke bare musikken, men særlig instrumentalmusikken ble gjennom romantikken ansett for å være i toppen av kunstartenes hierarki⁵¹. Klaveret får her en fremtredende plass og fremstår gjennom hele 1800-tallet som selveste individualinstrumentet par excellence. Man dyrket ikke bare lenger sangvirtuosene («*primo uomo*»/«*prima donna*»), men også klavervirtuosene ble dyrket som enere i musikkens verden⁵². Romantikkens begeistring for geniet og det transcendent skapte som nevnt et opphøyet kunstnerideal hvor man ofte betraktet kunstnere som «åndsvesener» med egenskaper og visjoner som nærmest gikk ut over det rent menneskelige. Musikerrollen endres dermed radikalt fra tidligere tiders tjenestebundne kunstutøvelse til en dyrking og heroisering av denne frie og «gudbenådede» musiker. Hva gjelder den tidlige konsertpraksis frem til 1850-årene, opptrådte pianistene sjelden alene. De spilte stort sett sammen med andre utøvere i ulike instrumentale/vokale besetninger med et mangfoldig repertoar som gjerne representerte høyst ulike musikalske sjangere. Etter hvert som konsertvirksomheten ble offentlig, forandret konsertlivet seg i særlig grad. Musikerne kunne nå spille for et større publikum hvor borgerskapet erstattet de mindre aristokratiske kretser. Man antar at Franz

⁵¹ Allerede mot slutten av 1700-tallet beskriver den unge tyske dikteren Ludwig Tieck (1773 – 1853) vokalmusikken og instrumentalmusikken på denne måten: «...og den egentlige vokalmusikk må kanskje helt ut bero på analogier med et menneskelige uttrykk. Denne kunst synes meg imidlertid kun å være en betinget kunst; den er og blir forsterket deklamasjon og tale. Men i instrumentalmusikken er kunsten uavhengig og fri, den lager sine egne lover, den fantaserer uten bestemte hensikter, og likevel oppfyller den et høyeste krav, den følger sin dunkle drift og uttrykker det dypeste, det vidunderligste, med sin lek».
(Benestad 1976/1983: 240).

⁵² 1800-tallet er, av Finn Benestad, beskrevet som instrumentaltvirtuosenes og sangernes århundre. Han skriver bl.a. «I Paris-salongene kunne Chopin henføre sitt publikum til tårer, Liszt kunne drive tilhørerne til rent deliriske tilstander av begeistring når han utfoldet sine pianistiske evner, og Paganini trollbandt som ingen annen med sitt uforlignelige spill. Kunstnere som disse satte en standard for utøvelsen som aldri noen tidligere hadde kunnet drømt om, og denne standard ble utover i århundret neppe forringet. La oss bare nevne navn som pianistene N. Rubinstein, von Bülow, Tausig, d'Albert, Paderewski og Busoni, og blandt fiolinistene kan vi trekke frem Spohr, Ole Bull, F. David, Joachim, Wilhelmj, Wienawski, Sarasate og Ysaye».
(Benestad 1983: 235).

Liszt holdt den første soloklaver-recital i Roma i 1839. I et brev til prinsesse Christina Belgiojoso skriver bl.a. Liszt om denne konserten:

Forestill Dem, at jeg, der er træt af al den strid og ude af stand til at sammensette et blot nogenlunde fornuftig program, jeg besluttet helt alene at give en serie koncerter og i stil med Ludvig XIV med nogen anmasselse at erklære: le concert c'est moi. For at tilfredsstille Deres nysgjerrighed gengiver jeg her programmet for denne solooptræden:

1. Ouverturen til Wilhelm Tell, fremført af hr. Liszt ;
2. Fantasi over temaer fra I Puritani , komponeret og fremført af ovennævnte ;
3. Studier og fragmenter, komponeret og fremført af samme;
4. Improvisationer over et opgivet tema – stadig ved samme! (Hildebrandt 1992: 142).

Ved soloopptreden spilte pianistene sjelden originalverk for klaver komponert av andre enn seg selv. Hovedvekten av repertoaret bestod oftest av egnekomponerte klaververker, arrangementer, parafraser, transkripsjoner fra opera- og orkesterrepertoaret, samt egne improvisasjoner over et gitt tema. Først fra 1860-årene blir den rene soloklaver-recital etablert, samtidig med utviklingen av et stadig større klaverrepertoar. Pianistenes solokonsertpraksis nærmer seg da vår tids soloklaver-recital, hvor fortolkning av andre komponisters klaververker utgjør hovedtyngden av konsertprogrammet. Selv om pianistene i større grad konsentrerte seg om fortolkningen av dette etablerte klaverrepertoaret, oppviste de likevel en fortolkningsmessig frihet som avviker fra vår tids praksis.

De fleste klavervirtuosene gjennom 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet var også aktive komponister ⁵³. Denne intime forbindelsen mellom utøver- og komponistrollen influerte i særlig grad interpretasjonskunsten, hvor mange utøvere oppfattet seg som verkets medskaper på lik linje med komponisten. Franz Liszt hevder også dette i det han uttrykker at virtuosene ikke bare er «et passivt verktøy som reproduserer andres følelser og tanker», men også er «...skaper liksom komponisten selv » (Ketting (ed) 1993 bind 2: 173). De romantiske pianistkomponistenes fortolkninger var både svært subjektive og til dels prangende selvbevisste i forhold til samtidens praksis ⁵⁴. Svært mange av de romantiske klavervirtuosene fortsatte med å presentere egnekomponerte verker og arrangementer i sine konsertprogram, enten alene eller sammen med verker fra det etablerte klaverrepertoaret. En forholdsvis vanlig

⁵³ Eller sagt på en annen måte: alle de store romantiske komponistene, med unntak av Wagner, Verdi og Berlioz, var habile pianister.

⁵⁴ En interessant anekdote forteller om pianisten Benno Moiseiwitschs møte med komponisten Ravel under sin innspilling av hans *Jeux d'eau* i 1915. Ravel var fornøyd med fremførelsen av verket, men uttrykte likevel en liten kritisk bemerkning: «In one place you slow up where I haven't indicated that you should». Selvsikkert svarer Moiseiwitsch: «But what you wrote requires a ritard. If you didn't want a ritard there you should have written something else» (Siepmann 1996: 172).

praksis som for ettertiden kan virke noe underlig, var å fremføre mindre improvisasjoner eller et egnekomponert interludium mellom kontrasterende verker av ulike komponister i konsertprogrammet. Josef Hofmann oppviser denne praksis så sent som i 1938 gjennom et konsertopptak fra Casimir Hall i Philadelphia (Rowland 1998: 64).

Svært mange av de tidligste profesjonelle musikerne, og i særlig grad pianistene frem til 1930/40-tallet, var i tillegg til sin utøvende virksomhet også musikkskribenter, pedagoger, dirigenter og komponister. Rollene fløt gjerne i hverandre og påvirket hverandre i gjensidig grad. Til sammenligning er pianister i dag sjelden engasjert i likemange kunstneriske virksomheter som de tidlige pianistene var. Mange av vår tids pianister har også et forholdsvis begrenset repertoar hvor de velger å fordype seg i enkeltkomponister eller bestemte musikkhistoriske epoker.

Musikerne inntok som nevnt en begunstiget særstilling gjennom 1800-tallet. I dag har man et mer pragmatisk syn på musikerrollen, hvor utøverens oppgave er å realisere verket så nært opptil komponistens intensjoner som overhode mulig. Dreiningen fra en utøverorientert fortolkerrolle til en mer komponist-/verkorientert fortolkerrolle, preger også fortolkningene og likeledes publikums forventninger. Pianisten Jorge Bolet påpeker denne endringen:

Today's audiences go to the concert hall to hear Beethoven and Schubert and Brahms and so on. But back in Godowsky and Hofmann's day, we went to hear what the pianist had to say about the composer; we went to hear the pianists, and the same thing went for every other great pianists. When you went to hear Cortot play an all-Chopin recital, you went to hear what Cortot had to say about Chopin (Dubal 1997: 65).

Musikkformidling gjennom avspillingsanleggene er i vår tid blitt den viktigste formidlingskanalen. Når selve presentasjonsformene forandrer seg influerer dette i stor grad utøvernes klaverkunst. En studioinnspilling stiller bl.a. svært høye krav til teknisk perfeksjon, hvor utøveren har muligheter for å redigere innspillingen til det mest optimale nivå. I en «livefremførelse» med publikum til stede må utøveren ikke bare akseptere øyeblikkets prestasjon, men også konsentrere seg om den helhetlige sceniske formidlingen. Samtlige av de romantiske klavervirtuosene var svært bevisste på disse aspektene hvor både musikalske og utenommusikalske forhold var essensielle for utøverne. Konsertscenen var et naturlig tilholdssted for de romantiske klavervirtuosene og de var derfor svært opptatt av den levende scenekunsten og kommunikasjonen med publikum. Teknisk perfeksjon var viktig, men ikke like avgjørende for disse pianistene som det kanskje er for mange av vår tids konsertpianister. Verbal kommunikasjon mellom utøver og publikum var tidligere en vanlig praksis, hvor et spontant publikum kunne komme med høylydte ytringer av både positiv og negativ art. De

kunne også komme med ønsker om programvalg eller temaer som utøverne skulle improvisere etter. Den verbale kommunikasjonen er i dag blitt betraktelig redusert, og først og fremst forbeholdt konsertarrangør og dels utøver. Flere av de store romantiske klavervirtuosene var berømte for sin sterke personlige sceneutstråling, og denne karismaen ble ansett som en viktig egenskap ved utøveren på podiet. De romantiske klavervirtuosene visste nøyaktig hvordan de kunne kalkulere publikums begeistring og kunne dermed skape til dels hysteriske tilstander i salen. Både spilleglede, munterhet og en stor porsjon gjøglerholdning preget som nevnt disse utøvernes fremførelser. Selv om de romantiske utøvernes opptreden til tider kunne lede oppmerksomheten bort fra selve fortolkningen, er jeg ikke i tvil om at deres sceneformidling måtte være en unik musikalsk helhetsopplevelse. Utøverne på denne tiden var i større grad enn samtidens klassiske utøvere opptatt av selve underholdningsaspektet ved fremførelsen og sceneopptreden. Fra 1940-årene og fremover har man i det klassiske miljøet beveget seg bort fra dette, ettersom underholdning snarere knyttes til noe kommersielt og ukunstnerisk. Underholdningsaspektet er i dag sterkere knyttet til jazz- og populærmusikken, enn den klassiske musikken. Man finner derfor flere likheter hva gjelder entertainerrolle mellom de romantiske klavervirtuosene og musikerne innefor disse sjangerne, enn likheter til samtidens klassiske pianister. De tidlige romantiske klavervirtuosene hadde ofte egne spesialiteter av både musikalsk og teknisk art som de oppviste i sine konsertopptredener. Som nevnt var det svært vanlig å fremføre egne verker, og særlig egne virtuose transkripsjoner/arrangementer som ekstranummer sist i konserten. Disse fremførelsene hadde gjerne karakter av noe spektakulært og magisk, og man kan dermed trekke likhetstrekk til bl.a. sirkusets underholdningsinnslag⁵⁵. De romantiske klavervirtuosenes fremførelser er ofte blitt karakterisert som både glamorøse, forføreriske, prangende, sensasjonelle og falske. Utøverne spilte bevisst på sin personlige utstråling, hvor de oppfattet det som legitimt å eksponere og iscenesette seg selv både i fremførelse og fortolkning. Disse utøvernes ubeskjedne fremtreden og innfallsrike fortolkninger virker for mange i vår tid både eksentriske og provoserende selvorienterte. I omtalen av pianisten Vladimir de Pachman (1848 – 1933) fra *Grove Dictionary of Music and Musician* (1954) kan vi lese bl.a. denne beskrivelsen:

⁵⁵ Mange pianister fokuserte særlig på tekniske spesialiteter hvor jeg bl.a. kan nevne Alexander Dreyschocks (1818 – 1869) oppvisning av sin eminente venstre håndsteknikk. En av Dreyschocks spesialiteter var bl.a. fremføringen av Chopins revolusjonsetyde hvor han (i angitt tempo) doblet venstrehåndsløpene til oktaver. Schonberg: 1963 / 1987: 207-208

His (Pachman) individuality was too strong and too little under control to allow of his being a player of concerted music, and he cultivated many eccentricities of manner which did not diminish as time went on and developed into a habit of addressing the audience, often in the middle of a performance, with a whimsicality, spontaneous or studied, which became an attraction in itself to the least discerning members of the public (J.A. Fuller-Maitland).

Jeg tror det er viktig å være seg bevisst alle endringene i den klassiske musikkarenaen fra 1800-tallet og frem til i dag, hva gjelder både musikerrolle, musikkliv, musikkformidling, repertoarpraksis, konsert- og presentasjonsform. På denne måten er det lettere å forstå og anerkjenne de tidligste utøvernes musikalske kvaliteter, og likeledes finne frem til forhold som utøvere i dag kan lære av disse gamle klavervirtuosene.

2.3.4 Instrumentets utvikling

Bartolomeo Cristofori (1655 – 1732) utviklet og bygde det første klaveret i Firenze i 1709/1710 og kalte dette instrumentet for «gravicembalo col piano e forte». Hans instrument ble ingen umiddelbar suksess som solotasteinstrument ettersom instrumentet både var mindre klangfull og briljant enn de større cembaloene. Instrumentet hadde også et mindre toneomfang på 4 til 4 ½ oktaver, mens de største cembaloene på denne tiden hadde et toneomfang på rundt 5 oktaver. Orgelet, cembaloet og klavikordet var de vanligste klaviaturinstrumentene i Europa fra 1650 til 1750, men fra 1780 årene og fremover blir pianofortet/klaveret det ledende klaviaturinstrumentet⁵⁶. Ved å betrakte klaverets historie i lys av 1800-tallets industrielle revolusjon og dens frenetiske begeistring for teknikken og fremskrittet, ser man hvordan selve instrumentet også ble oppfattet som et symbol på den moderne tid og maskinalderens triumfer. Det foregikk en enorm utvikling på alle klaverets områder i løpet av 1800-tallet, både innenfor klaverbyggingen, klaverteknikken, klaverrepertoaret, konsertlivet, musikerrolle og utdannelsen av et stort antall pianister (profesjonelle så vel som amatører). Klaveret erobret mer av Europa enn Napoleon gjorde, ifølge forfatteren Dieter Hildebrandt (Hildebrandt 1992: 14). Den kjente musikkritikeren Eduard Hanslick (1825 – 1904) fortørnet seg over

⁵⁶ Det er vanskelig å vite hvor utbredt klaveret var gjennom første halvdel av 1700-tallet. Georg F. Händel kan ha spilt på Cristoforis klaverinstrumenter, men ganske sikkert viser nyere forskning at komponisten Domenico Scarlatti i alle fall hadde spilt på en rekke klaverinstrumenter i Firenze. Flere forskere hevder sågar at en stor del av Scarlattis sonater er skrevet for dette nye tasteinstrumentet. Den kjente kastratsangeren og Scarlattis kollega Farinelli eide visstnok et klaver fra 1730. Johann Sebastian Bach kjente til og bestilte 15 klaver fra den tyske instrumentmakeren Heinrich Silbermann (1727 – 99). Bach beklaget likevel både instrumentenes klanglige svakhet i det høye registeret og instrumentets «tunge» tastemekanikk. Det er først etter 1740 klaveret influerer Bach (Rowland 1998: 8,10).

instrumentets enorme popularitet, og omtaler denne frenetiske begeistring for selveste «klaversyge» og «almenskadelige klaverspilleri» (Ibid.: 13).

De mest avgjørende tekniske nyvinningene i klaverbyggingens historie, finner man i årene fra 1780 til 1860. Instrumentet får flere forskjellige utforminger både som flygel og opprettstående klaver, og produseres forskjellig både med hensyn til form, størrelse og konstruksjon. Med tanke på mekanikk og spilleegenskaper fremstår flygelet som det mest avanserte instrumentet og har dermed blitt klavervirtuosenes første valg gjennom hele 1800-tallet og frem til vår tid. Klaverbyggingen påvirkes i særlig grad av klaverkomponistene og virtuosenes krav om forbedret klang, volum og rapiditet. De fleste profesjonelle pianistkomponistene, bl.a. Muzio Clementi, Friedrich Kalkbrenner og Henri Herz, hadde tette forbindelser med klaverproduksjonen. På denne måten kan man se hvordan de romantiske pianistkomponistenes spillestil, fortolkning og klaververker er betinget av nettopp instrumentets tekniske nyvinninger. Klaverteknikken hadde tidligere sitt utgangspunkt i cembalo- og klavikordspillet fokus på det rene fingerspill. Det nye instrumentet trengte cembaloet helt til siden, hvor instrumentet inspirerte en rekke pianistkomponister til å utvikle en ny og mer idiomatisk klaverteknikk og klavermusikk. De største og mest anerkjente pianistene, bl.a. Beethoven, Liszt og Chopin, hadde alle inngående kjennskaper til instrumentets nye modifiseringer og fulgte med interesse klaverets mekaniske nyvinninger. Beethoven hadde klare visjoner om det nye instrumentet, og så tidlig som i 1796 skriver han til pianobyggeren Johann Streicher:

There is no doubt that as far as the manner of playing it is concerned, the pianoforte is still the least studied and least developed of all instruments: often one thinks one is merely listening to a harp...I hope the time will soon come when these two will be treated as entirely different instruments (Siepmann 1996: 44).

De mest sentrale nyvinningene var bl.a. utviklingen og forbedringen av klaverets dempersystem, innføringen av den såkalte repetisjonsmekanismen, samt anvendelsen av jernrammen som tillot tykkere strenger med kraftigere spenning. Hildebrandt beskriver oppfinnelsen av dempersystemet som en slags «kopernikansk revolusjon» i klaverets historie. I følge ham begynner klaverspillets ideologi først med bruken av pedalene, og at pedalbruken avslører hvilken «skole» den enkelte pianist tilhører (Hildebrandt 1992: 195, 201). Forbedringen av instrumentets dempersystem gav komponister og pianister nye musikalske ideer som utvilsomt revolusjonerte både klavermusikken og klaverteknikken siden den ble standardisert

mot slutten av 1700-tallet. Gjennom utviklingen av høyrepedalen, også kalt fortepedalen, kunne man heve demperne ⁵⁷ uavhengig av tangentenes bevegelser og dermed skape helt nye musikalske uttrykk og pianistiske utfordringer. Tidligere anvendte man spaker (en for bass og en for diskant) eller knemekanismer for å heve demperne, men med John Broadwoods lansering av pedalen i 1783, kunne man lettere og hurtigere anvende denne mekanismen (Kjeldsberg: 1985: 18-19). Pedalanvisninger i partituret ble første gang anvendt i 1793 i to klaververker av Daniel Steibelt (publisert i Paris). Bruken av «høyrepedalen» utvikles videre mot slutten av 1790-tallet, bl.a. av medlemmer av den såkalte «Londonskolen»: Clementi, Dussek og Cramer. I flere av Dusseks og Cramers verker er pedalen brukt forholdsvis sparsommelig; enten i en halv takt, på ett taktslag, eller i deler av en frase for å skape en bedre legato. I følge Moriz Rosenthal ⁵⁸, anvendte disse tidlige pianistene også pedalen på selve anslaget, fremfor synkopert pedalisering (før/etter anslaget) som har vært den vanligste praksis siden slutten av 1800-tallet (Gill: 1981: 112). Selv om pedalbruken var forsiktig den første tiden, finner man likevel flere eksempler på både eksperimenterende pedalbruk og lange pedalanmerkninger ⁵⁹. Det er viktig å merke seg at fortepianoet på denne tiden hadde en relativ liten resonans, og at det dermed kan være vanskelig å overføre disse lange pedalanmerkningene på et mer klangrikt moderne klaver. Selv om pedalanvisningene i både Beethovens, Clementis og Fields verker foregriper den moderne pedalbruk, er det likevel først fra 1830 med pianistkomponister som Chopin, Schumann og Liszt, at høyrepedalen virkelig utnyttet til fulle. De romantiske pianistkomponistene utnyttet i større grad både pedalens klanglige, harmoniske, melodiske, dynamiske og fraseringsmessige muligheter. De fleste klaververkene fra denne tiden betinger bruken av høyrepedalen, og pedaleffektene er ofte avgjørende for å fremme verkenes musikalske idé. Med nye pedalteknikker utforsker pianistene i større grad både klang, tekstur og orkestrering. Fortolkningene av disse musikalske parametrene blir like viktige som den øvrige notasjonen.

⁵⁷ Hver tangent har sin egen demper som hviler på strengen inntil tangenten trykkes ned, slik at demperne heves og strengene dermed får vibrere og klinge fritt. Tonen faller umiddelbart bort når tangenten heves igjen og demperen stopper svingningene.

⁵⁸ «I consider the discovery of the syncopated pedal (the entrance of the pedal after striking of the chords, developed by Liszt) the most important event in the history of piano playing. It constitutes the high water mark between the older and the present school. No more painstaking legato playing of chords by dint of fingerings; no more dry playing without pedals in order to avoid blurs. The syncopated pedal was the emancipation of the wrist and arm from the keyboard». Moriz Rosenthal i *The Etude*, April 1924; «If Liszt Should Come Back Again» (Igor Kipnis, nov. 1999: <http://www.mvdaily.com/articles/1999/11/ppdcik2.htm>).

⁵⁹ Bla. i Beethovens ciss-mollsonate Op. 27 nr. 2, eller d-mollsonate Op. 31 nr. 2.

Som et illustrerende eksempel på instrumentet og høyrepedalens innflytelse på utøvernes spillestil, kan jeg nevne pianisten Friedrich Kalkbrenners (1785 – 1849) beskrivelse av to ulike spillestiler fra 1830. Disse ulike spillestilene knytter han til bruken av to typer klaverinstrumenter med ulik mekanikk og konstruksjon, hvorav den ene typen ble bygget i London og den andre i Wien. Wienerklaverene var spinkelt bygd, hadde en tynn klang, liten motstand i tangentene og likeledes mulighet for å dempe resonansen gjennom hele klaverets register. Disse egenskapene skapte en egen utøverstil hvor pianistene i særlig grad la vekt på presisjon, klarhet og rapiditet. Ettersom høyrepedalen var relativt ukjent i Tyskland, var bruken av denne, selv med pedalen tilgjengelig, heller sparsommelig. De engelske klaverinstrumentene var derimot mer solide og tyngre. Instrumentene var relativt tungspilt og klangen var både fyldigere, rundigere og kraftigere. Høyrepedalen ble hyppig anvendt av de engelske pianistene for å unngå fortpianoets tørre klang. Disse pianistenes var også svært opptatt av vokale idealer, og deres spillestil er blitt karakterisert som svært sangbar og klanglig differensiert (Rowland 1998: 22). Kalkbrenners beskrivelse av de engelske pianistenes spillestil synes jeg også i stor grad kan knyttes til de romantiske klavervirtuosene. De var også svært opptatt av instrumentets klanglige egenskaper, hvor særlig høyrepedalen skapte nye muligheter og utfordringer.

Klaviaturet i et flygel er, i motsetning til pianoet, forskyvbart i sideretningen. Med to eller tre strenger per hammerhode kan man også dempe klangen ved at hammerne, etter en slik forskyvning, bare slår på én eller to strenger. Una corda eller due corde ble denne pedalen kalt, og sammen med høyrepedalen ble disse to pedaler standardisert gjennom den engelske flygelbyggeren Amaricus Backers allerede fra 1772 ⁶⁰. Henri Papes bruk av materialet felt for å dekke hammerhodene (1826), fikk også avgjørende betydning for instrumentets klangegenskaper. Ved hjelp av denne forbedringen (tidligere brukte man forskjellige typer materialer bl.a. lær), samt unacorda- og høyrepedalen, fikk utøverne større muligheter for å fremføre både et mykere og mer avdempet legatospill. Disse spilleegenskapene ble etter hvert helt nødvendige i fremførelsen av den poetiske musikk hvor «legatocantabile»-idealet stod sentralt.

⁶⁰ «Sostenutopedalen», også kalt instrumentets tredje pedal, ble derimot ikke utviklet og anvendt før midten av 1800-tallet. Selv i dag er ikke denne pedalen standard på alle flygel. Pedalens funksjon er å heve bare utvalgte dempere, dvs. demperne for de tangenter man trykker ned samtidig med pedalen. På denne måten får man en «høyrepedaleffekt» bare på utvalgte toner, samtidig som man kan spille med demperne nede for de resterende tangentene.

Oppfinnelsen av jernrammen var også epokegjørende for klaverbyggingen og bidro til å utvikle klaveret til et kraftigere og mer klangrikt instrument. Med jernrammen kunne både størrelsen på hammerne, tykkelsen på strengene og strengenes trykk på rammen økes og gi instrumentet en kraftigere tone som bedre kunne fylle de store rom. Dette var dermed en viktig forutsetning for klaverets inntog i konsertsalen som soloinstrument. Jernrammen representerer selve instrumentets ryggrad og må tåle strengenes spenning fra 15 til 20 tonn. Den tidligere anvendte trerammen hadde ikke den samme mulighet til å utholde denne enorme spenning, og dens svakhet gikk dermed hyppig utover instrumentets øvrige konstruksjonselementer. Både Beethoven og Liszt skal, i likhet med flere andre klavervirtuoser, ha uttrykt sin frustrasjon over de tidlige instrumentenes svakhet. De var begge beryktet for sitt energiske spill, og ruinerte som kjent opptil flere instrumenter under sine konsertopptredener. Flere av deres klaververker (bl.a. Beethovens sene klaversonater, Liszts etyder og Liszts *Dantesonate*) krever et uttrykk og en spillestil som ikke er mulig å frembringe på instrumentene gjennom første halvdel av 1800-tallet. Verkene gikk dermed langt utover hammerklaverets evne og muligheter, og på denne måten foregrep de også en spillestil slik den ble utviklet flere tiår senere ⁶¹.

En annen svært sentral oppfinnelse i klaverbyggingens historie er Sebastian Erards patent fra 1821: «le double echappement». Denne dobbelte utløsningsmekanismen, eller repetisjonsfjæren som den også blir kalt, revolusjonerte instruments mekanikk og spilleevne og gav pianistene helt nye tekniske og musikalske muligheter. Systemet innebar en mekanisme som fanget opp og holdt igjen hammerhodene når disse slo tilbake fra strengene. Istedenfor å falle helt tilbake til utgangspunktet, ble hammerhodene låst fast av «fangerne» i en posisjon nær inntil strengene så lenge tangenten ble holdt nede. Pianistene kunne dermed få mulighet til å utøve både en større klanglig kontroll og dynamiske nyanser, samt mulighet for å utføre svært raske og klangsikre tonerepetisjoner. Klaverets dobbelte utløsningsmekanisme var en av de viktigste tekniske forbedringene i forhold til utviklingen av den moderne teknikk og klaveret som et virtuost soloinstrument. Erards patent gav umiddelbare resultater, hvor fremveksten av virtuose pianister og den virtuose musikk i høy grad er betinget av nettopp denne oppfinnelsen. Franz Liszt hadde et livslangt vennskap med Erard, og fikk tidlig kjennskap til hans nye instrument som ikke bare inkluderte hans nye

⁶¹ Karl Röllig eksperimenterte allerede i 1795 med ideen om jernramme som erstatning for trerammen i klaveret, men Alpheus Babocks jernrammepatent fra 1825 er den første patenten som anvender ideen om en helstøpt jernramme. Det var fra denne patenten man senere videreutviklet jernrammekonstruksjonen hvor særlig Jonas Chickerings jernrammepatent fra 1843 representerer et avgjørende steg i klaverbyggingens historie.

patent på repetisjonsfjæren, men også hadde et utvidet toneomfang på syv oktaver. Liszt ble dermed en av de første som utforsket og skrev for dette nye instrumentet som i vesentlig grad kan sammenlignes med vår tids moderne flygel.

Selv om det er blitt utviklet en rekke forbedringer av instrumentets spilleegenskaper etter 1860, fremstår likevel de mest vitale mekanismene uforandret. Etersom samtidens pianisters spillestil og fortolkningsideal avviker i vesentlig grad fra de tidlige romantiske klavervirtuosene, kan man derfor spørre seg om instrumentet har influert utøverne på ulik måte. Jeg tror det måtte være vesensforskjellig for en pianist å leve i en tid hvor instrumentets mekanikk og spilleegenskaper stadig var under utvikling, fremfor en tid hvor instrumentet har vært standardisert over lang tid. Klavervirtuosen og pianistkomponisten Ferruccio Busoni uttrykker seg bl.a. på denne måten:

Take it for granted from the beginning that everything is possible on the piano, even when it seems impossible to you, or really is so (Cook i Rowland 1998: 192).

Busoni og hans pianistkolleger var kanskje mer eksperimentelle og utforskende i sin spillestil enn hva vår tids pianister er, ettersom disse klavervirtuosene bidro til selve utviklingen av instrumentet. Likeledes kan man også knytte deres interesse for det virtuose og klaveridiomatiske uttrykk med deres interesse og engasjement i klaverets mekaniske forbedringer. Instrumentets tekniske og musikalske egenart stod sentralt både for komponister og pianister på denne tiden, og jeg tror selve klaverbyggingen må ha vært en direkte inspirasjonskilde.

2.3.5 Opera- og orkestertradisjonens innflytelse

Den voksende interessen for både opera og orkestermusikk gjennom 1800-tallet påvirket i særlig grad pianistenes spillestil og repertoarvalg. Klaverinstrumentets nye klanglige og dynamiske egenskaper gav også utøverne nye muligheter for å imitere både vokale, instrumentale og orkestrale uttrykk.

Både Mozart og Clementi var sentrale pionerer i utviklingen av vokale idealer til klaverkunsten. Pianoforteinstrumentet, som disse skrev for, kunne i større grad enn cembaloet imitere stemmen, sangen og talens uttrykk. De vokale idealene førte til en mer utbredt legatostil i klaverspillet hvor pianistene i større grad satte fokus på melodisk eleganse og klanglig skjønnhet. Disse idealene kjennetegnet ikke bare Mozarts komposisjoner, men også den italienske vokaltradisjonen og dens belcanto-stil. Bel canto betyr egentlig skjønnsang og

var en gammel vokaltradisjon fra 1600- og 1700-tallet som la vekt på skjønnhet, eleganse, uanstrengt teknisk bravur og utbroderende, improviserende fraserings. Betegnelsen ble først anvendt på 1800-tallet, hvor man skilte mellom belcanto-stilen (assosiert med Rossini, Donizetti og Bellini) og den mer kraftfulle og dramatiske deklamatoriske sangstil (assosiert med Wagner og tysk opera).

Chopin var i særlig grad opptatt av både Mozart, Rossini og den italienske vokaltradisjon, noe både hans spillestil og klaververker tydelig viser. Ikke bare legatocantabile og den melodiske stil, men også melodisk rubato kan knyttes til den italienske vokaltradisjonen hvor sangerne både rytmisk og tempomessig beveger seg fritt uavhengig av orkesterakkompagnementets mer stabile tempo. Utskrevne melodiske rubati/asynkronisering mellom bass- og diskantstemmen finner man hyppig hos de fleste romantiske pianistkomponistene, og i særlig grad hos Chopin ⁶². Disse idealene og likeledes interessen for klanglig skjønnhet, eleganse, enkelhet og teknisk bravur, ble normgivende for svært mange av de romantiske klavervirtuosene. Jeg kan her nevne spesielt Horowitz' brillante og klangrike klaverkunst, hvor både spillestil og repertoarvalg viser tydelig arven fra den italienske operatradisjon. Pianisten Ruth Slenczynska forteller bl.a:

During the years 1958-67, when I saw V. Horowitz most frequently, he was preoccupied with creating bel canto, super-legato phrasing on the piano. He had brought from Italy to his Manhattan home scores of old recordings by historic operatic stars of another era. Tito Schipa and Beniamino Gigli were the most familiar names, but there were many others whose art he prized. Horowitz would listen admiringly to a tenor voice moving liquidly from one tone to the next in a rubato phrase, study the same passage many times, then reproduce that phrase on the piano either with his right or left hand without pedal. He experimented with touch, hand position, wrist position, the height of the bench, and fingering, and, above all, he listened. His aim was to create the special lyrical sound his concept required. When he achieved this new skill he transferred it to the music of Scarlatti, Clementi, Mozart, and Beethoven, and later to Chopin, Rachmaninoff, Liszt, and Prokofiev. His very own bel canto sound evolved, grew more polished, and became recognizably his (Dubal 1993: 105-6).

At samtlige av de romantiske klavervirtuosene hadde en særlig interesse for klang, tekstur og melodi skyldes også orkestertradisjonens innflytelse. Klaveret ble i mange sammenhenger brukt som et slags surrogatorkester, hvor pianistene i hovedsak spilte orkester- og operarepertoar. Pianistene lærte på denne måten å skrive både egne transkripsjoner og arrangementer, og likeledes eksperimentere med nye klanglige og harmoniske uttrykk.

⁶² Mozart anvender også notert rubato. Rowland viser dette i Mozarts Rondo i a-moll (bl.a. takt 85-87) hvor den asynkroniserte melodien faktisk er en notert melodisk rubato (Rowland 1998: 29).

Illusjonen om klaveret som orkester, inspirerte de fleste klavervirtuosene til en rikere og mer nyansert klangbehandling. Begeistringen for instruments nye klanglige muligheter kommer også til uttrykk gjennom Anton Rubinssteins berømte sitat:

Et flygel er ikke bare ett instrument, det er hundrede (Hildebrandt 1992: 11).

3. SEKS ULIKE FORTOLKNINGER OG FREMFØRELSE AV CHOPINS ETYDE OP. 25 NR. 9

I denne delen av oppgaven vil jeg presentere seks pianister og analysere deres innspillinger av Chopins Gessdur-etyde Op. 25 nr. 9. Innspilling og partitur følger med oppgaven⁶³. Paderewski, Godowsky og Friedman representerer de eldste pianistene, med innspillinger fra henholdsvis 1917, 1926 og 1928⁶⁴. Samtlige av disse pianistene faller også inn under det jeg benevner som den romantiske virtuostradisjon. Cziffras, Pollinis og Berezovskys innspillinger er fra siste halvdel av det 20. århundret, og representerer dermed en mer moderne praksis. Cziffras innspilling fra 1962 er interessant ettersom han ofte blir benevnt som en av de siste romantiske klavervirtuoser i moderne tid. Pollinis innspilling fra 1972 har vært normgivende for svært mange pianister og denne fremførelsen gjenspeiler både modernismens oppførelsespraksis og fortolkningsideal. Berezovskys innspilling fra 1991 er interessant, fordi han tar opp igjen en rekke sentrale aspekter ved romantikkens oppførelsespraksis.

3.1 Chopins etyder, sentrale utfordringer

Konsertetyden slik den ble utviklet av bl.a. Chopin, viser i særlig grad sin forankring innefor den klaveridiomatiske og virtuose estetikk. Med Chopin endres etydesjangeren fra å være rene mekaniske fingerøvelser, til pianistiske og musikalske kunstverk. Oscar Bie beskriver den sistnevnte etydesjangeren på denne fortreffelige måten:

... mere ægte klavermusikk end etuden findes ikke. I den bliver klaverets væsen til musikk (Hildebrandt 1992: 105).

Chopin skrev 12 etyder Op. 10 i årene 1829-32, 12 etyder Op. 25 i årene 1832-36, og likeledes 3 etyder Op. posthum i 1839. Ikke bare var Chopin svært ung da han komponerte disse etydesamlingene, men han var også nærmest selvlært som pianist. Resultatet ble utrolig

⁶³ Se side 4 - 7.

⁶⁴ Den tidligste Chopininnspillingen som eksisterer er Alfred Grünfelds (1852 – 1924) innspilling av Chopins Mazurka Op. 67 nr. 4 fra 1902.

nok en helt fornyende klavermusikk, hvor han viser en unik forståelse både for instrumentets tekniske og musikalske egenart. Etydesamlingene tar for seg svært mange grunnleggende aspekter ved klaverteknikken, samtidig som de tekniske utfordringene alltid er satt i en musikalsk sammenheng.

Chopin anvender et såkalt monotematisk prinsipp i oppbyggingen av de fleste etydene, hvor én hovedidé presenteres og utvikles gjennom etyden. Dette prinsippet gjelder ikke bare på det musikalske planet, men også det klavertekniske. Hva gjelder Gessdur-etyden, er uanstrengt letthet, eleganse og sjarm sentrale nøkkelord i beskrivelsen av etydens karakter og likeledes dens største pianistiske utfordring. Selv om etyden er svært vanskelig, må utøveren prøve å gi inntrykk av noe uanstrengt og lekende lett (jamfør idealet om å mestre det umulige på en nonchalant og overlegen måte). Gessdur-etyden er også hyppig benevnt som «sommerfugl-etyden». Denne tittelen er ikke gitt fra Chopin, men høyst sannsynlig fra hans engelske forlegger. Selv om Chopin ikke gav programmatisk titler på sine verker, synes jeg likevel assosiasjonen med sommerfuglen treffer sentrale likheter med etydens karakter av noe vennlig, lett, flyktig og kaprisiøst. Ettersom melodistemmen delvis er lagt til tommelen i høyre hånd, kreves det en særlig fleksibilitet for å mestre rapiditeten. Tempoet i etyden er forholdsvis hurtig og særlig utfordrende i diskantstemmen. Her må høyre hånd spille uavbrutte sekstendelsnoter, med både en melodistemme og en motstemme i ters, kvart eller oktavintervall. Hastigheten er likevel ikke det viktigste i mestringen av etyden, men snarere å bevare klangen og sangbarheten. Bass-stemmen har en tradisjonell harmonisk og rytmisk funksjon og er mindre utfordrende enn diskantstemmen. Likevel må man beherske sprangene mellom basstone og akkord, som går i uavbrutte staccato åttendelsbevegelser. De mange oktavintervallene i høyre hånd, kombinert med de hurtige og uavbrutte staccato sekstendelsbevegelser, gjør at man lett stivner og mister tempoet. I denne etyden, som i de fleste av Chopins etyder, er det svært avgjørende å beherske utholdenheten. Man finner nesten ingen motoriske hvilepunkter, så man må disponere kreftene riktig og likeledes beherske både smidigheten, spenstigheten og avslappingens kunst. Både det virtuose og klaveridiomatiske får som nevnt en ny musikalsk dimensjon hos Chopin, og hans etyder krever derfor noe mer enn det rent utvendige og fysiske aspektet ved øvelsene. Idealet om klanglig skjønnhet og

virtuositet kombinert med etydens transparente tekstur⁶⁵, krever en pianist med god teknikk, musikalsk modenhet og inngående instrumentforståelse.

3.1.1 Strukturell beskrivelse av etyden

Denne korte satsen består av 51 takter i $2/4$ -takt, har tempoanmerkningen Allegro assai, og en spilletid på knappe ett minutt. Satsen er svært konsentrert og man kan beskrive den overordnede formen som en A₁-B -A₂ -Coda-form.

A₁-delen (fra takt 1-16) består av to fraser; *første frase* (takt 1-8) med et tema på 4 takter i hovedtonearten Gess-dur som gjentas forholdsvis likt de fire neste taktene, men avrundes med en DD⁷-D⁷-T-kadens i siste takt, og *andre frase* (takt 8-16) med et videreutviklet tema på 4 takter i dominanttonearten Dess-dur som også gjentas forholdsvis likt de fire neste taktene, men avrundes med en D⁷-T kadens i siste takt.

B-delen (fra takt 17-24) har et gjennomgående orgelpunkt på dominanten i bass-stemmen som skaper spenning frem mot A₂-delen. I likhet med A₁-delen, finner man også her et 4-takters tema som gjentas forholdsvis likt de neste fire taktene. Den harmoniske spenningen bygges opp gjennom den siste taktens S_s⁷ -D⁷-progresjon i hovedtonearten, hvor den utløses på tonika i A₂-delens første takt.

A₂-delen (fra takt 25-36) er et uttrykksmessig vendepunkt i satsen som kan beskrives som en slags hevet reprise av den første A-delen. Uttrykket dramatiseres og intensiveres både harmonisk og dynamisk frem til høydepunktet i takt 33. Det er interessant å legge merke til at dette høydepunktet (fortissimo-appassionato) befinner seg innefor det såkalte «gyldne snitt». A₂-delen avspennes bl.a. gjennom en autentisk kadens i hovedtonearten i takt 36 og 37, og går deretter over i en avsluttende Coda.

Coda-delen består først av et 4-takters tema som harmonisk bare veksler mellom dominant og tonika (på hver 4'delsnote). I likhet med A- og B-delen, gjentas dette temaet forholdsvis likt de neste fire taktene. Coda-delen har også et gjennomgående orgelpunkt i bass-stemmen, men denne gangen på tonika i hovedtonearten Gess-dur. Satsen avsluttes med en 7-takters prolongert tonika med diminuendo fra piano til pianissimo.

⁶⁵ Det er vanskelig, for nesten å si umulig, å skjule små feil i fremførelsen av Chopins etyder. I likhet med Mozart er verkene svært transparente, og hver tone må derfor klinge «rent» og velartikulert.

3.1.2 Fremførelsesanmerkninger i den polske Chopinutgaven

For å analysere oppførelsespraktiske trekk ved de ulike pianistenes fremførelse, vil jeg først presentere Chopins fremførelsesanmerkninger. Her anvender jeg den polske Chopinutgaven fra Chopininstituttet i Warszawa som er en kildekritisk utgave. Utgaven jeg bruker er en tredjeutgave fra 1960 hvor edisjonsarbeidet er blitt gjort av I. J. Paderewski, L. Bronarski og J. Turczynski. Denne utgaven er basert på Chopins autografmanuskripter, hans kopimanuskripter, samt førsteutgavene. Ideelt sett burde jeg ha sammenlignet flere manuskripter og trykte kilder, da Chopins forhold til notasjon var forholdsvis kompleks. Jeg har likevel valgt å utelate denne sammenligningen og nøyer meg med å understreke at Chopin var svært inkonsekvent angående å notere ned fremførelses-instruksjoner i sine manuskripter. Han mente at mange fremførelsesdetaljer som fraserings, dynamikk, pedalisering og artikulasjon ikke lot seg fikse i notebildet. Han forandret flere ganger på anmerkningene og kunne også gjøre små musikalske forandringer⁶⁶. Denne utgaven illustrerer hans sparsommelige fremførelsesanmerkninger, men ved å lytte til de tidligste utøvernes innspillinger kan man spore en rekke oppførelsespraktiske detaljer som ikke er notert. Disse pianistenes oppførelsespraksis strekker seg sannsynnligvis tilbake til Chopins egen samtid. Kanskje var det nettopp disse fremførelsesdetaljene Chopin forventet av utøverne, og som han mente ikke lot seg fikse i partituret?

Denne aktuelle utgaven setter opp karakter-/anslagsbetegnelsen *leggerio* (lett) i etydens første takt sammen med tempoanmerkningen *Allegro assai* (veldig fort) hvor 4-delsnoten er satt til 112. I A₁-delens andre frase (takt 9-16) markerer utgaven flere dynamisk utsving: *crescendo med etterfølgende diminuendo*. Satsens B-del (takt 17-24) er notert i styrkegraden *piano*, mens den hevede reprisen A₂ (takt 25) er notert i *forte marcato*. I oppbyggingen av etydens høydepunkt (A₂-delen) markerer utgaven *crescendo* fra takt 29 til takt 33. I takt 33 finner man karakterbetegnelsen *appassionato* (lidenskapelig) sammen med styrkebetegnelsen *fortissimo*. Utgaven markerer ingen tempomessige variasjoner, bortsett fra i A₂-delens autentiske kadens hvor Chopin markerer *ritenuto* i takt 36 (sette ned tempoet øyeblikkelig og ikke gradvis langsommere som i *ritardando*). Coda-delens tempo er notert i parentes *a tempo*, og med styrkeanmerkningen *piano* (takt 37). Karakter-/anslagsbetegnelsen *leggerissimo* (så lett som mulig) anvendes både i takt 41 og 46. I siste del av codaen (takt 46) markerer utgaven

⁶⁶ Ved flere tilfeller har man registrert at Chopin, på samme dag, har sendt ut tre selvskrevne manuskripter av samme verk, til tre ulike forlag (engelsk, fransk og tysk). Det interessante er at man finner flere ulikheter mellom disse selvskrevne manuskriptene, som ikke kan skyldes feilskrift, men Chopins trang til musikalsk variasjon.

diminuendo frem til *pianissimo* i nest siste takt (takt 50). I tillegg til de dynamiske tegnene og *pedalanmerkningene*, er de agogiske tegnene som *fraseringsbuer*, *staccato*- og *aksentsymboler* gjengitt som i Chopinmanuskriptene og førsteutgavene.

3.2 Om de utvalgte pianistene og deres innspillinger av etyden

Ignacy Jan Paderewski (1860 – 1941):

Polsk pianist og komponist⁶⁷. Elev av den kjente klaverpedagogen Leschetizky. Debuterte i Wien i 1888, konserterte deretter hyppig i de store europeiske byene og senere i Amerika, Canada, Sør-Amerika, Australia, New Zealand og Sør-Afrika. Han hadde en enorm publikumssuksess og var en av de høyest betalte utøverne i sin tid. Ved siden av Pachmann, Godowsky og Rosenthal, var Paderewski i sin samtid ansett som en av de store Chopinfortolkerne. Han samarbeidet med Chopininstituttet i Warszawa med et edisjonsarbeid av Chopins samlede verker i 1936-38 (utgitt etter 2. verdenskrig). Partituret jeg anvender i analysen er fra denne utgaven.

Innspillingen av etyden er gjort i New York i juni 1917 og er en tidlig akustisk (preelektrisk) innspilling med svært mange tekniske begrensninger. Opptaket kan bl.a. ikke fange opp hele klaverets klanglige, harmoniske og dynamiske spekter⁶⁸. Selv om jeg anvender en digital nyutgivelse fra 1999, er utgangspunktet likevel et tidlig og svært primitivt opptak. Paderewski var 57 år gammel da han gjorde dette opptaket og spilleevnen har nok trolig vært bedre.

Leopold Godowsky (1870 – 1938):

Polsk pianist og komponist. Var nærmest selvlært og gav sin første offentlige konsert ni år gammel. Studerte ved musikkhøyskolen i Berlin i 1884 og starter samme året sin pianistkarriere i USA. Ble amerikansk statsborger og underviste og konserterte hyppig i både Europa og Amerika. Gjorde en sensasjonell debutkonsert i Berlin i 1900. Bosatte seg fast i USA fra 1914. Sluttet sin pianistkarriere i 1930, etter å ha fått hjerneslag under en innspilling i London.

⁶⁷ Operaen *Manru*, symfonien *Polska*, klaverkonsert i a, *Fantaisie polonaise* for klaver og ork.; fiolinsonate i a, klaververker som for eksempel *sonate i ess op.21*, *Var. og fuge i ess*, *Six humoresques de concert* (nr. 1 menuett i G), sanger m.m Cappelens musikkleksikon

⁶⁸ Henviser til kap.1.4 Metode.

Innspillingen av etyden er gjort i London i september 1926 og er en tidlig elektrisk 78 rpm-innspilling⁶⁹. Opptaket jeg anvender er en digital nyutgivelse fra 1999, hvor mye overflatestøy er redigert bort. Selv om lydkvaliteten på dette opptaket er bedre enn de akustiske lydopptakene (før 1925), har denne innspillingen likevel flere tekniske begrensninger. Godowsky var svært ukomfortabel med å gjøre innspillinger og uttrykte bl.a. sin frustrasjon på denne måten:

Do not judge me by my records...All my piano records were made at a time when recording was very primitive. The left hand had to be louder than the right hand ; the pedal sparingly or not at all when the hands were close to each other...The fear of doing a trifling wrong augmented while playing ; the better one succeeded in playing the foregoing, the greater the fear became while playing. It was a dreadful ordeal, increasingly so the more sensitive the artist. I broke down in my health in London in the spring of 1930, owing to these nerve-killing tortures. How can one think of emotion! (Jeremy Nicholas 1999: 9).

Godowsky var 56 år gammel ved innspilling av etyden. Selv om hans spilleevne har vært betegnet som unik helt frem til han fikk slag i 1930, var det likevel en kjent sak at han taklet dårlig både store konsertopptredener og studioinnspillinger. Til tross for at hans spillenerver ødela mye av hans særegne klaverkunst, ble han likevel omtalt av sine kolleger som «the master of us all» (Jeremy Nicholas 1999: 8). I likhet med Paderewski, var han en svært anerkjent Chopinfortolker.

Ignaz Friedman (1882 – 1948):

Polsk pianist og komponist⁷⁰. Studerte i fire år hos den kjente klaverpedagogen Leschetizky i Wien og ble hans assistentlærer. Debuterte i Wien i 1904, fikk sitt internasjonale gjennombrudd i 1914 og konserterte frem til 1943. Fikk sitt internasjonale gjennombrudd i 1914 (spilte både Brahms d-moll-, Tchaikovskys b-moll- og Liszts Ess-durkonsert under samme konsertopptreden). Gjennom sin lange og suksessrike karriere, gav han rundt 3000 solokonsserter og opptrådte hyppig i kammermusikksammenhenger bl.a. med Bronislav Huberman og Pablo Casals. Friedman var også aktiv innefor musikkforleggerbransjen: I 1912 gav Breitkopf & Härtel ut Friedmans edisjonsarbeid av Chopins samlede verker. Musikkforlaget Universal gav også ut Friedmans edisjonsarbeider av flere klaververker av Liszt og Schumann. Selv om Friedman hadde et usedvanlig bredt repertoar, var han også en anerkjent Chopinfortolker.

⁶⁹ Henviser til kap.1.4 Metode

⁷⁰ Studerte komposisjon med Hugo Riemann i Leipzig. Komponerte over 100 verker; bl.a. mange romantiske klavertranskripsjoner av barokkmusikk.

Innspillingen av etyden er gjort i New York i oktober 1928 og er en tidlig elektrisk 78rpm-innspilling ⁷¹. Opptaket jeg anvender er en digital nytgivelse fra 1999 hvor mye av overflatestøyen ved avspilling er redigert bort. Friedman var 46 år gammel ved innspillingsdato og hans spilleevne har vært betegnet som svært god gjennom hele karrieren. Pianisten Benno Moiseiwitsch skal bl.a. ha gitt denne rosende omtalen av Friedman:

No one played the Mazurkas as he did...he was one of the few pianists of the calibre of Rosenthal and Rachmaninoff (CD: «Great Pianists of the 20th Century. Ignaz Friedman» Philips 1998: 10).

György Cziffra (1921 – 1994):

Ungarsk pianist. Lærte å spille piano selv og opptrådte fra han var fem år gammel på sirkus med egne improvisasjoner (faren var sigøynermusiker). Hans talent ble oppdaget av Erno Dohnányi, som fikk sendt ham til studier ved Lisztakademiet i Budapest. Ble der elev av Imre Keérri-Szántó. Karrieren utviklet seg ikke like lovende da Cziffra avbrøt studiene ved Akademiet. Høsten 1942 ble han sendt i militærtjeneste ved den russiske fronten, og fikk skader i armene. Fra høsten 1945 tok han opp igjen spillingen og tok spillejobber i forskjellige barer og nattklubber hvor han improviserte mye. Spilte ikke bare underholdningsmusikk, men også Chopin og Liszt. Ble gjenopptaget rundt 1950 av György Ferenczy (klaverpedagog ved akademiet), og takket være ham kom Cziffra tilbake til den klassiske konsertscenen. Mot slutten av revolusjonen i Ungarn, forlot han landet i 1956 og etablerte seg i Frankrike. Var særlig anerkjent som Lisztfortolker. Konserterte og underviste hyppig.

Innspillingen av etyden er fra 1962 da Cziffra var 41 år gammel. Opptaket jeg anvender er en digital nytgivelse (CD: AAD) av en tidligere analog monoLP-innspilling. Hans spilleevne var svært god på dette tidspunktet.

Maurizio Pollini (1942):

Italiensk pianist og anerkjent Chopinfortolker. Studerte først med Carlo Lonati og Carlo Vidusso. Ble uteksaminert fra musikkonservatoriet i Milano i 1959. Vant prestisjefulle konkurranser som Ettore Pozzoli-konkurransen i Seregno i 1959 og Chopin-konkurransen i Warszawa i 1960. 1961-1968 tok han pause fra konsertscenen og fordypet seg i videre klaverstudier. Tok sporadiske timer hos Arturo Benedetti Michelangeli. Fra 1968 begynte Pollinis internasjonale karriere. Signerte da platekontrakt med Deutsche Grammophon og

⁷¹ Henviser til kap.1.4 Metode: side 13 – 14.

gjorde en rekke innspillinger gjennom 1970-tallet. Har alltid mottatt stor suksess både fra publikum og kritikere.

Innspillingen av etyden er gjort i Hamburg i 1972 da Pollini var 30 år gammel. Opptaket jeg anvender er en digital nyutgivelse (CD: ADD) av en tidligere analog, stereo LP-innspilling.

Boris Berezovsky (1969):

Russisk pianist. Studerte med Elizabeth Wirzaladze ved konservatoriet i Moskva, og tok i tillegg til dette privattimer med Alexander Satz. Debuterte 19 år gammel i Wigmore Hall i London (1988) og vant 1. pris i den prestisjetunge Tchaikovsky-konkurransen i Moskva i 1990. Har siden gitt konserter i London, Paris, Wien, Roma, München, Zürich, Salzburg, Amsterdam, Montreal, Bern, Budapest og Tokyo. Hans debutkonsert i USA fant sted i Fort Worth Texas hvor han fikk strålende anmeldelser. Dallas Morning News skrev bl.a følgende om konserten:

This was important playing. What Berezovsky did and how he saw the music was totally unexpected. It is something new or even something being reborn in piano playing.⁷²

Berezovsky har også gjort en rekke innspillinger av bl.a. Chopin, Schumann, Liszt, Tchaikovsky, Rachmaninov og Ravel (platekontrakt med Teldec Classics)

Innspillingen av etyden er gjort i Berlin i februar 1991 (digitalt opptak) da Berezovsky var 22 år gammel.

3.3 Analyse av pianistenes fremførelse:

I dette kapittelet vil jeg prøve å registrere det jeg har benevnt som karakteristiske trekk ved den romantiske oppførelsespraksis i samtlige av de seks utvalgte Chopin-innspillingene. Jeg vil også registrere i hvilken grad pianistene eventuelt anvender dette. I denne undersøkelsen bruker jeg som nevnt auditiv analyse som metode. I motsetning til en livefremførelse, vil en innspilling gjøre det mulig for lytteren å dvele ved detaljer og undersøke disse på mikronivå. Gjentatt lytting og konsentrasjon om isolerte musikalske forhold er også nødvendig for å avdekke sentrale oppførelsespraktiske trekk. Jeg må likevel

⁷² <http://www.miamipianofest.com/artists/berez.html>

tilføye at denne måten å lytte på kan være nådeløs mot den enkelte utøver, og til tider urettferdig. En analyse er alltid subsumerende og reduksjonistisk, og kan dermed ikke fremstille musikkopplevelsens totale meningsfylde. Det er derfor viktig å tillate seg å bli grepet av musikken og fremførelsen, før man lar ettertanken og analysen «begripe». Jeg har prøvd å ta hensyn til dette ved også å lytte på en mer åpen og umiddelbar måte. I lytteprosessen er det også viktig å ta i betraktning de tidligste innspillingenes tekniske begrensninger, og jeg henviser derfor til kap.1.4 hvor jeg utdyper dette spesielt.

I de tre følgende avsnittene presenteres selve analysedelen hvor jeg vil ta utgangspunkt i noen sentrale fellestrekk ved den romantiske oppførelsespraksis som; ¹⁾ fleksibilitet i tempo og i fraseringen av mindre rytmiske detaljer, ²⁾ fleksibilitet i forhold til den harmoniske notasjonen og ³⁾ fleksibilitet i fortolkningen av fraserings-, dynamikk- og pedalanmerkninger. I kapittelets siste avsnitt vil jeg prøve å gi en oppsummering av analysens resultater.

3.3.3 Fleksibilitet i tempo og i fraseringen av mindre rytmiske detaljer.

Selv om Chopin bare noterte én enkel ritenuto, var tempomessig fleksibilitet og ulike typer temporubato-spill et sentralt aspekt ved romantikkens oppførelsespraksis helt frem til 1940-tallet. Dette var generelt akseptert for å gi satsen liv og karakter. I denne delen av analysen vil jeg prøve å finne disse fellestrekkene ved den romantiske oppførelsespraksis:

Valg av svært hurtige maksimaltempi, store tempomessige forskjeller innad i satsen, bråe temposkift, hyppig bruk av subito a tempo, accelerando, ritardando, stringendo-calendorubato⁷³, tenuto/agogisk aksent⁷⁴, melodisk rubato⁷⁵, arpeggio/brutte intervall⁷⁶ og unøyaktige/fleksible fortolkninger av enkelttoners eksakte noteverdi⁷⁷.

⁷³ Stringendo-calendorubato = Accelerando etterfulgt av en ritardando eller motsatt innefor mindre fraser/enheter.

⁷⁴ Tenuto/agogisk aksent = små tempomessige/rytmiske forlengelser av enkelttoner, pauser eller mindre figurasjoner. Innefor den tidlige oppførelsespraksis etterfølges tenuto av forkortet noteverdi, tempoøkning eller subito a tempo. Moderne oppførelsespraksis innebærer både en mer moderat tenuto og likeledes en gradvis overgang til atempo etter forlengelsen.

⁷⁵ Melodisk rubato = Melodistemmen kommer litt etter akkompagnementet eller sist i en brutt akkord som ikke nødvendigvis er notert som arpeggio.

⁷⁶ Arpeggio og brutte intervall gir en forlengelse av noteverdien og anvendes enten som tenuto eller melodisk rubato.

⁷⁷ Gjelder ikke i oppførelsen av ritardando, accelerando, ulike typer rubatospill, eller tenuto/agogisk aksent.

Paderewskis innspilling (1917):

Tempo: 4-delsnoten = 106-108, (76)

Paderewski har valgt seg et forholdsvis langsomt tempo etter datidens norm. Ser man bort fra hans labile rubatospill, beholder han faktisk utgangstempoet gjennom hele etyden (bortsett fra en subito tempoforandring fra 108 til 76 i etydens tre siste takter).

A₁-delen:

Første frase: *Lang, men svak ritardando* fra midten av takt 6 til midten av takt 8 (dvs. ritardando før kadensen og frem til dominanten i kadensen). *Synkopert tenuto/agogisk aksent* på dominantseptimen (andre 8-delsnote i takt 8), etterfølges av *subito a tempo* på kadensens tonika-avslutning (fra fjerde 16-delsnote i takt 8). Tredje og fjerde 16-delsnote (takt 8) klinger, som et resultat av denne rubatoen, som en *punktert* 16-delsnote + en 32-delsnote.

Andre frase: *Liten tenuto/agogisk aksent* på tonikaen gjennom de to siste 8-delsnotene i takt 10. *Ritardando* i avslutningen av andre frase fra takt 15, 5. *Synkopert tenuto/agogisk aksent* på andre 16-delsnote i takt 16 (dominantseptimen). *Arpeggio (tenuto)* på andre 8-delsakkord i venstre hånd samme takt. *Subito a tempo* fra kadensens tonikautløsning (fra fjerde 16-delsnote i takt 16).

B-delen:

Siste 8-delsnote i venstrehånd takt 20 *spilles brutt (tenuto)*. *Liten ritardando* gjennom B-delens siste takt med den harmoniske progresjonen $S_s^7 - D^7$. *Arpeggio (tenuto)* på begge akkordene i venstre hånd samme takt.

A₂-delen:

Subito a tempo på kadensens tonika-utløsning innleder denne delen av etyden (takt 25). *Arpeggio (tenuto)* på siste 8-delsnote i venstrehånd takt 34. *Liten ritardando* gjennom takt 35, hvor han også her fremfører en *arpeggio (tenuto)* i venstrehånd. *Arpeggio (tenuto)* på to akkorder i venstre hånd i takt 36 (tilfører selv den siste akkorden) og utfører en *stor ritenuto* i samme takt: *setter ned tempoet betraktelig, synkopert tenuto/agogisk aksent* på andre 8-delsnote og *ritardando* gjennom hele den autentiske kadensen. *Punkterer* også den tredje 16-delsnoten i takt 36 (tredje og fjerde 16-delsnote fremføres som punktert 16-delsnote + 32-delsnote). Siste 16-delsnote (kvartintervall) i

samme takt *spilles brutt (melodisk rubato)*. *Melodisk rubato* også på første 4-delsnote i takt 37 hvor kvartintervallet i høyrehånd spilles samlet litt etter basstonen.

Coda-delen:

Subito a tempo fra tredje 8-delsnote i takt 37 innleder codaen. *Tempoforsering* (utilsiktet?) på de to siste 8-delsnotene i takt 46. *Forserer* også tempoet i takt 47 (8-delsnotene blir fremført som 16-delsnote + punktert 8-delsnote). *Subito tempoforandring* fra takt 49: setter ned tempoet fra 108 til 76. *Synkopert tenuto/agogisk aksent* på fjerde 8-delsnote i takt 50 hvor sekstintervallet i høyrehånd også *spilles brutt (melodisk rubato)*. *Stor ritardando* i avslutningen med *melodisk rubato* på siste 8-delsnote i høyre hånd (meloditonen kommer litt etter akkompagnementet). Ved å bruke mye pedal i siste takt forlenges denne 8-delsnoten til en helnote.

Paderewskis viser gjennom denne innspillingen svært mange av fellstrekkene ved den tidlige romantiske oppførelsespraksis. Her kan jeg nevne *hyppige og bråe temposkift*, hvor han svært ofte anvender *ritardando*, *tenutolagogiske aksenter* (ofte med etterfølgende *subito a tempo*), *unøyaktig fortolkning av enkelttoners eksakte noteverdi*, *arpeggio/brutte intervall*, samt *melodisk rubato*. Disse tempojusteringene anvender han ofte for å underbygge en *synkopert* og *labil frasering*. *Synkopert tenuto* skaper han ved å dvele i ubetonte taktslag (som for eksempel andre og fjerde 8-delsnote/16-delsnote i etydens $\frac{2}{4}$ -takt). Måten han avslutter første og andre frase i A₁-delen viser nettopp dette og er svært karakteristisk for Paderewskis spillestil. Han ritarderer ikke gjennom hele frasens avslutningstakt (eller gjennom frasens konvensjonelle «dominant-tonika»-kadens), men ritarderer og dveler bare på dominanten. Deretter (før spenningen er utløst i kadensens tonika) fortsetter han i *subito a tempo*. Istedenfor å bruke *accelerando*, anvender Paderewski *subito a tempo* for å komme tilbake til utgangstempoet. Det jeg derimot ikke registrerer hos Paderewski, hva gjelder romantisk oppførelsespraksis, er anvendelsen av et hurtig maksimumtempo, store tempomessige forskjeller innad i satsen, akselereringer (bortsett fra en utilsiktet(?) forsering av tempoet i siste frase) eller *stringendo-calandorubato*. Tatt i betraktning at Paderewski selv har bidratt i edisjonsarbeidet med denne Chopinutgaven, er det svært interessant å registrere at han oppviser en utpreget fleksibilitet og frihet som avviker fra partiturets anvisninger.

Godowskys innspilling (1926):

Tempo: 4-delsnoten = 104 – 120

Stor variasjon i tempoet. Setter bl.a. opp tempoet fra 104 til 116 i B-delen, samt fra 108 til 112 og 120 i Coda-delen.

A₁-delen:

Første frase: Starter i et tempo mellom 104 - 106. *Liten accelerando* gjennom de to siste 8-delsnotene i takt 5 og 6. *Liten ritardando* gjennom frasens kadens (takt 8).

Andre frase: *Liten accelerando* gjennom de to siste 16-delsnotene i takt 9.

Accelerando/tempomessig forsering på de to siste 8-delsnotene i takt 12. «Stuper» inn i neste takt og *setter opp tempoet* ytterligere til 112 (takt 13 og 14). *Liten ritardando* i avslutningen av frasen; fra takt 15 til tredje 8-delsnote i takt 16. *Akselererer* på de to siste 16-delsnotene i kadensens tonikautløsning (takt 16).

B-delen:

Starter i et tempo på 112. *Subito tempoforandring* midtveis i B-delen: *setter opp tempoet* til 116 i takt 21 og 22. *Setter ned tempoet* til 108 i takt 23. *Liten ritardando* gjennom S_S⁷ -D⁷-progresjonen i siste takt.

A₂-delen:

Starter denne hevede reprisen i et tempo på 104 (takt 25) og *akselererer* til 108 (takt 27 og 28) og videre opp i et tempo på 112 (takt 29 og 30). Akselereringen følger den dynamiske oppbyggingen i frasen. Tempomessig «motstand» i intensiveringen av uttrykket: *Setter ned tempoet* til 108 i takt 31 og 32 og *utfører tenuto/agogisk aksent* på de fire siste 16-delsnotene før A₂-delens dynamiske høydepunkt (takt 32). Avslutter med en *tenuto/agogisk aksent* i den autentiske kadensen, dvs på de fire siste 16-delsnotene i takt 36 og første 8-delsnote i takt 37.

Coda-delen:

Subito a tempo = 108 fra andre 8-delsnote i takt 37 innleder Coda-delen. *Setter opp tempoet* i leggierissimo-delen (takt 41) til 112. *Setter ytterligere opp tempoet* i leggierissimo-delen (takt 46) til 120. Ingen ritardando i avslutningen.

Tempomessig fleksibilitet finner jeg også mye av i denne aktuelle innspillingen, men fremført på en annen måte enn hos Paderewski. Det mest påfallende ved Godowskys

fremførelse er de *store tempomessige variasjonene innad i satsen*, hvor han stadig justerer tempoet opp og ned fra 4-delsnoten = 104 til 120. Jeg registrerer særlig en utstrakt bruk av *accelerando* og *stringendo-calandorubato*. I motsetning til Paderewski, registrerer jeg ingen anvendelse av melodisk rubato, arpeggio/brutte intervaller (selvtilførte), eller unøyaktige fortolkninger av noteverdier. Jeg registrerer derimot *noen små ritardandi* og et par *agogiske aksenter* i fraseavslutningene, *enkelte subito tempoforandringer*, og *en enkel synkopert frasering*. Selv om Godowskys tempovalg jevnt over er hurtigere enn Paderewskis, oppleves det likevel langsommere. Dette tror jeg kan skyldes ulik frasering, hvor Godowskys ofte *dveler ved de betonte* fremfor ubetonte taktslagene. Han artikulerer tydelig og omstendelig alle fraseinnledningene, og betoner på konvensjonelt vis første og tredje taktslag. (Eneste unntaket er som nevnt en synkopert frasering, hvor han avslutter ritardando før frasens naturlige avslutning i takt 16). På denne måten blir Godowskys fremførelse mer tilbakeholdent enn Paderewskis volatile tilnærming. I motsetning til Paderewski, anvender han ofte *accelerando* isteden for subito a tempo, for å komme opp i utgangstempoet. I codaen akselererer Godowsky tempoet fra 108 (takt 37) til 112 (fra takt 41) og 120 (fra takt 45). Her er det ingen bråe tempoforandringer som hos Paderewski, men snarere en gradvis *accelerando* ut til siste 8-delsnote. Chopin markerer i partituret, i takt 41 og 46, at etyden her må fremføres *leggerissimo* (svært lett). Godowsky bruker primært tempoøkning som virkemiddel for å underbygge denne karakteren. Ingen ritardando i avslutningen og siste 8-delsnote fremført med et tydelig staccatoanslag, skaper også en virkningsfull effekt som forøvrig samsvarer med Chopins egne anmerkninger.

Friedmans innspilling (1928):

Tempo: 4-delsnoten = 112 - 132

Kraftig akselerering gjennom A₁-delens første frase. Beholder deretter tempoet forholdsvis stabilt gjennom resten av satsen. (Heller ingen tempoøkning i siste frase som flere utøvere velger å fremføre).

A₁-delen:

Første frase: *Akselererer* opp i tempo fra 112 til 132 gjennom hele første frase (takt 1-8). Ingen ritardando i kadensen. Heller ingen arpeggio i venstrehånd som notert.

Andre frase: *Legger til en arpeggio (melodisk rubato)* i begge hender på første 8-delsnote i frasen (takt 9). *Tenuto/agogisk aksent* på det dynamiske høydepunktet i takt

15, dvs på første 8-delsnote i denne takten, hvor han deretter fortsetter *subito a tempo*. Ingen ritardando i kadensen.

B-delen:

Ingen rytmiske/tempomessige forandringer.

A₂-delen:

Accelererer tempoet i oppbyggingen av en crescendo i takt 29-30. *Synkopert tenuto/agogisk aksent* (meget utholdt) på andre 8-delsnote i frasens dynamiske høydepunkt (takt 33) og *akselererer* gradvis opp i tempo gjennom takt 33,5 til 35. Ingen ritenuto i takt 36 som notert, men *tenuto/agogisk aksent* på kadensens tonika-utløsning, dvs. på de to første 8-delsnotene i takt 37.

Coda-delen:

Markerer codaens begynnelse med *tenuto/agogisk aksent* på tredje 8-delsnote i takt 37. *Akselererer* deretter til a tempo i takt 39. *Tenuto/agogisk aksent* gjennom de fire siste 16-delsnotene i takt 50, samt en *synkopert tenuto/agogisk aksent* på siste 8-delsnote i samme takt. Legger også til en *arpeggio* i begge hender (*melodisk rubato*) på samme 8-delsnote. *Liten ritardando* i avslutningen.

Også denne innspillingen viser mange av fellestrekkene ved den tidlige oppførelsespraksis hva gjelder tempomessig fleksibilitet. Selv om Friedman ikke justerer tempoet i like hyppig grad som Paderewski og Godowsky, registrerer jeg likevel tidstypiske trekk som bl.a. svært *hurtig maksimumtempo*, *bråe temposkift*, *accelerando*, *ritardando*, *synkopert tenuto/agogisk aksent* og *melodisk rubato*. Jeg finner derimot ingen stringendo-calendorubato eller unøyaktige fortolkninger av enkeltnoters eksakte noteverdi. Bruken av ritardando registrerer jeg bare svakt i A₂- og Coda-delen. Dette, kombinert med et svært *hurtig tempovalg*, gir etyden en *pågående og virtuos karakter*. Hans tempovalg er faktisk det hurtigste av de seks pianistene og det er imponerende å registrere hvordan han makter å holde dette intense tempoet gjennom hele etyden. Hans synkoperte betoning og plutselige innfall blir ekstra tydelige i et slikt stramt tempo, og fremførelsen oppleves som både *kaprisiøs og humoristisk*.

Cziffras innspilling (1962):

Tempo: 4-delsnoten = 126 – 138.

Ser man bort fra hans rubatospill, beholder han utgangstempoet på 126 frem til codaen.

Øker tempoet til 138 i siste del av av codaen. Subito atempo på 126 i siste takt.

A₁-delen:

Første frase: *Liten ritardando* gjennom kadensen (takt 8).

Andre frase: *Liten accelerando* for å komme opp i tempo igjen (takt 9 + 10).

B-delen:

Tredje frase: Ingen rytmiske/tempomessige forandringer.

A₂-delen:

Stor ritardando en halv takt før det dynamiske høydepunktet (takt 32) som også fortsetter gjennom første halvdel av takt 33. *Liten accelerando* gjennom de fire siste 4-delsnotene i takt 33 for å komme tilbake til a tempo. *Tenuto/agogisk aksent* på de to første 16-delsnotene i takt 35. Fortsetter *subito a tempo*. *Tenuto/agogisk aksent* på de to første 16-delsnotene i takt 36. Fortsetter *subito a tempo*. *Liten ritardando* gjennom deler av den autentiske kadensen, dvs fra siste halvdel av takt 36 og frem til andre 4-delsnote i takt 37.

Coda-delen:

Markerer starten på codaen med *subito a tempo* fra andre 8-delsnote i takt 37. *Setter opp tempoet* betraktelig fra 126 til 138 i den siste leggierissimo-delen (takt 45). *Forlenger noteverdien* på første staccato 8-delsnote i takt 45, ved å fremføre denne som en aksentuert 4-delsnote. *Liten tempomessig forsering* i takt 46 og 48. («Stuper» inn i oktavene i takt 49). *Liten ritardando* gjennom venstrehåndsoktavene (takt 49-50,5). *Subito a tempo* = 126 på de tre siste 8-delsnotene (takt 50,5 – 51). *Forlenger noteverdien* på siste staccato 8-delsnote i takt 51 ved å fremføre denne som en 4-delsnote.

Det er interessant å merke seg hvordan klavervirtuosen Cziffra anvender tempomessig fleksibilitet i sin fremførelse fra 1962. Hans fremførelse virker strammere enn de tidlige utøvernes fremførelser og jeg registrerer både mindre og færre tempoforandringer innad i satsen. Selv om Cziffra verken anvender melodisk rubato, arpeggio/brutte intervall

(selvtilførte), *stringendo-calandorubato* eller synkopert frasering, finner jeg en rekke andre likhetstrekk med den tidlige oppførelsespraksis. Dette gjelder bl.a. Cziffras valg av et *hurtig maksimumtempo* og likeledes anvendelsen av *bråe tempoforandringer*, *accelerandi*, *ritardandi* og *tenuto/agogiske aksenter med etterfølgende subito a tempo* og *unøyaktig fortolkning av enkeltnoters eksakte noteverdi*.

Pollinis innspilling (1972):

Tempo: 4-delsnoten = 114 – 126.

Beholder utgangstempoet på 114 frem til codaen. Tempoøkning til 126 i siste del av codaen.

A₁-delen:

Første frase: Ingen rytmiske/tempomessige forandringer.

Andre frase: Ingen rytmiske/tempomessige forandringer.

B-delen:

Ingen rytmiske/tempomessige forandringer.

A₂-delen:

Antyder en *svært liten* (nesten ikke merkbar) *ritardando* i takten før det dynamiske høydepunktet. Anvender en *liten ritardando* gjennom hele den autentiske kadensen.

Coda-delen:

Subito a tempo fra andre 8-delsnote i takt 37 markerer begynnelsen av codaen. Subito tempoforandring i siste *leggerissimo*-del (takt 45): *Setter opp tempoet fra 114 til 126. Liten, jevn ritardando* gjennom etydens tre siste takter.

Pollini viser i denne innspillingen en kompromissløs strenghet i forhold til partiturets anvisninger. Ettersom Chopin var sparsommelig med sine tempoanmerkninger, får vi derfor en fremførelse uten det senromantiske temporubato-spillet. Med unntak av noen svært subtile tempoforandringer i A₂- og Coda-delen, forholder Pollini seg nesten metronomisk til tempoet.

Berezovskys innspilling (1991):

Tempo: 4-delsnoten = 112 - 126.

Liten tempoøkning i B-delen, ellers forholdsvis stabilt tempo helt frem til codaen. I likhet med Godowsky, Cziffra og Pollini, øker Berezovsky merkbart tempoet der hvor Chopin noterer *leggerissimo* (både i takt 41 og 46).

A₁-delen:

Første frase: Starter i et tempo på 112. Ingen rytmiske/tempomessige forandringer.

Andre frase: *Svak tenuto/agogiske aksent* gjennom de fire siste 16-delsnotene i takt 10 og 14. *Arpeggio (tenuto)* i venstrehånd på siste 8-delsnote i takt 10 (ikke notert i partituret). *Tenuto/agogisk aksent* på første 8-delsnote i takt 15 og 16. *Liten ritardando* på tonika-utløsningen i frasens kadens, dvs på de fire siste 16-delsnotene i takt 16.

B-delen:

Subito a tempo = 112 innleder denne delen av etyden. *Setter opp tempoet* til 116 midtveis i B-delen (takt 21). *Liten ritardando* gjennom kadensens S₅⁷-D⁷-progresjon i takt 24.

A₂-delen:

Subito a tempo = 112 på tonika-utløsningen innleder A₂-delen. *Liten accelerando* i den dynamiske oppbyggingen fra midten av takt 30 til midten av takt 32. *Tenuto/agogisk aksent* gjennom de fire siste 16-delsnotene i takt 34. *Tenuto/agogisk aksent* gjennom de fire første 16-delsnotene i takt 35 og 36 som begge ganger etterfølges av *subito a tempo*.

Coda-delen:

Subito a tempo = 116 fra andre 8-delsnote i takt 37 markerer codaens begynnelse.

Subito tempoforandring: setter opp tempoet i første *leggerissimo*-del (takt 41) fra 116 til 120. *Subito tempoforandring*: setter opp tempoet i takt 45 fra 120 til 126.

Tenuto/agogisk aksent på første 8-delsnote i takt 47 som etterfølges av *subito a tempo*.

Jevn ritardando gjennom takt 49 til 49,5. *Subito a tempo* fra takt 50,5.

Denne forholdsvis nye innspillingen viser en rekke fellestrekk med de tidlige utøvernes fremførelser, både når det gjelder anvendelsen av *accelerando*, *ritardando*, *arpeggio*, (selvtilført) og i særlig grad anvendelsen av *tenuto/agogisk aksent med etterfølgende subito a tempo*. Det han ikke anvender av tidlig oppførelsespraksis er bruken av *strigendo*-

calandorubato, melodisk rubato og unøyaktige fortolkninger av enkeltnoters eksakte noteverdi. Berezovskys fremførelse oppleves både rytmisk og tempomessig svært elastisk i forhold til vår tids praksis. Likevel er denne aktuelle innspillingen langt mer strammere og «metronomisk» enn hva som var vanlig innefor den tidlige oppførelsespraksis. Det er også et påfallende moderne trekk at han, i større grad enn de tidlige utøverne, bruker *forskjellig typer klangbehandling og artikulasjon* fremfor tempomessige/rytmiske justeringer for å fremheve musikalske begivenheter. Jeg finner heller ingen bråe, synkoperte betoning eller fraseringer som hos de tidlige utøvernes fremførelser.

3.3.4 Fleksibilitet i forhold til den harmoniske notasjonen.

Som tidligere nevnt tok de romantiske klavervirtuosene seg ofte friheter med å *tilføye, forandre eller sløyfe enkelttoner, intervall og akkorder* for å tilpasse verket sitt eget pianistiske og kunstneriske uttrykk. Chopin var også kjent for stadig å forandre på musikalske detaljer i sine verker.

I dette avsnittet vil jeg undersøke om mine utvalgte pianister tar seg *notasjonsmessige friheter*. Ettersom jeg anvender den polske Chopinutgaven, vil jeg registrere harmoniske detaljer som avviker i forhold til denne. Da jeg ikke vet hvilke Chopinutgaver de seks pianistene brukte i innstuderingen, er det vanskelig å vite om eventuelle avvik fra den polske utgaven skyldes forskjellige edisjonsarbeid eller utøvernes egne forandringer i forhold til partiturets anvisninger. (Dette gjelder bl.a. Cziffra og Pollinis akkordforandring i takt 15.) Av den følgende undersøkelsen er det likevel interessant å registrere hvordan antall avvik/forandringer fra partituret avtar jo yngre innspillingen er.

Paderewskis innspilling (1917):

A₁-delen:

Første frase: Ingen forandringer.

Andre frase: Takt 12: Første og tredje 8-delsnote i bassnøkkel *flyttes en oktav ned* (1ASS i kontraoktav + DESS i store oktav). Takt 16: *Forandrer akkorden* på andre 8-delsnote i bassnøkkel fra [ess, gess og c¹] til [ass, c¹ og gess¹].

B-delen:

Ingen forandringer.

A₂-delen:

Takt 32: Første 8-delsnote i bassnøkkel *spilles uten opphevelsestegn*, dvs. *cess* istedenfor *c*. Takt 36: *Tilfører en ekstra akkord* (lik akkorden i samme takt) i bassnøkkel på siste 8-delsnote.

Coda-delen:

Takt 37: *Tilfører en b* (lille oktav) i bassnøkkel på andre 8-delsnote. Takt 51: *Tilfører en ekstra basstone* som avslutning: 1GESS (kontraoktav) på siste 4-delsnote.

Godowksys innspilling (1926):

A₁-delen:

Ingen forandringer.

B-delen:

Takt 19: Spiller *cess*¹ *istedenfor c*¹ på andre 8'del i bassnøkkel. Effekten blir en *kromatisk linje i bass-stemmen: cess*¹, *c*¹, *dess*¹. Takt 23: Samme kromatiske basslinje som i takt 19: *cess*¹, *c*¹, *dess*¹. Takt 23,5 – 24: *Flytter alle d* (i lilleoktav) *en oktav ned* (til D i storeoktav).

A₂-delen:

Takt 36: *Forandrer akkorden* i bassnøkkel fra [*ass, cess*¹, *f*¹] til [*dess, f, cess*¹].

Coda-delen:

Ingen forandringer.

Friedmans innspilling (1928):

A₁-delen:

Første frase: Takt 8: Fremfører *ingen arpeggio* som notert på de to første akkordene i bassnøkkel.

Andre frase: Takt 9: *Legger til en ekstra DESS* (i oktaven under) på første 8-delsnote i bassnøkkel. Takt 12: Første og tredje 8-delsnote i bassnøkkel legges ned en oktav (til 1ASS + DESS).

B-delen:

Takt 18,19 og 23: Spiller ikke DESS i storeoktav som notert, men bare *dess i lilleoktav* gjennom hele tredje frase (fra takt 17 til 24).

A₂-delen:

Ingen forandringer.

Coda-delen:

Takt 41: *Legger til en tydelig aksentuert dess* (i lilleoktav) på andre 8-delsnote i bassnøkkel. Skaper med dette samme effekt som i innledningen av codaen (takt 37).

Takt 51: *Legger til en arpeggioakkord i Gess-dur* fra enstrøken til firstrøken gess fra andre 8-delsnote i siste takt.

Cziffras innspilling (1962):

A₁-delen:

Første frase: Ingen forandringer.

Andre frase: Takt 15: *Sløyfer den øverste tonen i oktaven* på første 8-delsnote i bassnøkkel. *Forandrer (?) akkorden* på andre 8-delsnote i bassnøkkel fra [dess¹, ess¹, b¹] til [ess, g, dess¹]. Det er mulig at denne akkordforandringen kan skyldes ulikt edisjonsarbeid fra den polske Chopinutgaven, ettersom Pollini også velger denne akkorden.

B-delen:

Takt 23: Forandrer akkorden på andre 8-delsnote i bassnøkkel fra [bess, c¹, gess¹] til [ess, ass, c¹]. Tredje 8-delsnote i bassnøkkel *legges ned en oktav* (til DESS i storeoktav).

A₂-delen:

Ingen forandringer.

Coda-delen:

Ingen forandringer.

Pollinis innspilling (1972):

A₁-delen:

Første frase: Ingen forandringer.

Andre frase: Takt 15: Både hos Cziffra og Pollini registrerer jeg en forandring i akkorden på andre 8-delsnote fra [dess¹, ess¹, b¹] til [ess, g, dess¹]. Det er derfor mulig at denne akkordforandringen kan skyldes ulikt edisjonsarbeid som avviker den polske Chopinutgaven.

B-delen:

Ingen forandringer.

A₂-delen:

Ingen forandringer.

Coda-delen:

Ingen forandringer.

Berezovskys innspilling (1991):

A₁-delen:

Ingen forandringer.

B-delen:

Ingen forandringer.

A₂-delen:

Ingen forandringer.

Coda-delen:

Ingen forandringer.

3.3.5 Fleksibilitet i fortolkningen av anslag, frasering, dynamikk og pedalanmerkninger.

I dette avsnittet vil jeg undersøke om de seks utvalgte pianistene tar seg friheter i forhold til den polske utgavens fremførelsesanmerkninger av bl.a. aksenter, staccato, fraseringsbuer, dynamikk og høyrepedal. Som nevnt var frihet og fleksibilitet i forhold til også disse musikalske parameterne en hyppig og legitim praksis blant de romantiske

klavervirtuosene. Det er særlig interessant å registrere hvordan de romantiske klavervirtuosene anvender hyppige synkoperte betoner og fraseringer for å skape labilitet og fremdrift. Selv om denne oppførelsespraksis sjelden var notert ned i partiturets anvisninger, må det likevel ha vært en utbredt praksis.

Et annet fellestrekk ved den romantiske oppførelsespraksis, som jeg vil undersøke hos de utvalgte pianistene, er bruken av et lett, overflatisk og gestisk anslag. Her vil jeg tilføye at vår tids fraseringspraksis er mer detaljeorientert og nøyaktig enn den romantiske, med et anslag som går dypere ned i tangenten.

Et problem i denne undersøkelsen, er som nevnt de tidligste innspillingenes tekniske begrensninger. I særlig grad gjelder dette Paderewskis akustiske innspilling og Godowskys tidlige elektriske innspilling, hvor det er vanskelig og tidvis umulig å registrere nyanser av klanglig og dynamisk art. Her vil jeg derfor konsentrere meg om enkelte typer anslag, fraseringer og pedalbruk som er hørbare. Hva gjelder pedalanmerkningen i den polske Chopinutgaven, er denne notert som i Chopins originalmanuskripter. Likevel presiseres det i utgaven at pedaliseringen må vurderes og anvendes individuelt, ettersom den er avhengig av en rekke forhold som bl.a. anslag, tempo, instrumentets egenart og rommets akustikk.

Paderewskis innspilling (1917):

Ettersom dette er den eldste innspillingen av de seks, er den også den dårligste rent lydteknisk. Det er svært vanskelig å registrere dynamiske forskjeller, selv mellom piano og fortissimo. Innspillingen gir heller ikke noe tydelig inntrykk av Paderewskis særegne klangbehandling. Det som jeg likevel kan registrere, er Paderewskis *hyppige anvendelse av synkoperte betoner*. Dette finner jeg både i A₁- delen (takt 8 og 16), i A₂-delen (takt 36) og i codaen (takt 50). Paderewskis anslag kan beskrives som *lett og overflatisk* sammenlignet med vår tids praksis. Hans fraseringer er også i større grad konsentrert om *større gester, fremfor detaljer*.

Hva gjelder pedalanmerkninger, er det ikke markert noen høyrepedal gjennom A₁-delens første frase før i avslutningstakten (takt 8). I andre frasen derimot, finner man hyppigere pedalanmerkninger, mens man fra B-delen til tonika-prolongeringen i codaen (takt 45) finner anmerkninger for høyrepedal på nesten hver 4-delsnote. Paderewski følger disse anmerkningene, og det klingende resultatet av dette blir at man ikke hører de markante staccatoanslagene i bass-stemmen der hvor høyrepedal er angitt. Staccato ved andre og fjerde 4-delsnote i bass-stemmen, samt fjerde og åttende 16-delsnote i høyrehånd, klinger derimot

noe tydeligere hos Paderewski ettersom han slipper opp pedalen like før, eller på slaget ved disse notene. I den hevede reprisen (A₂-delen) fremfører Paderewski bass-stemmen nesten som en aksentuert tenuto. Dette avviker fra partituret hvor det fortsatt er notert staccato på hver 4-delsnote i bass-stemmen. Hos Paderewski registrerer jeg heller ingen tydelige aksenter som notert på hver 4-delsnote i melodistemmen gjennom A₁-delens første frase, eller i takt 24. Hans selvtilførte aksenter i A₂-delens kadens (takt 36) fremfører han derimot så markante at han punkterer en av 16-delsnotene for å understreke den etterfølgende aksenten. Han legger også til en aksentuering på første 4-delsnote i takt 37. Hva gjelder bruk av høyrepedal og effekten av staccatoanslag i codaen, er Paderewski her mer inkonsekvent. Bare på enkelte og helt tilfeldige 4-delsnoter kan man registrere staccato som notert. Jeg registrerer heller ingen høyrepedal som notert i takt 49 til 50,5 (oktavene i bass-stemmen). Paderewski anvender derimot mye høyrepedal i takt 50,5 til 51 (selv om dette ikke er notert), noe som gjør at man ikke kan registrere staccato i avslutningstakten. Kort oppsummert kan jeg si at jeg finner *svært mange forhold ved denne fremførelsen som avviker fra partituret* hva gjelder noterte pedalanmerkninger og fremførelsesdetaljer som fraserings og anslag (tilfører aksenter og synkoperte betoning, inkonsekvent oppførelse av staccato, fraseringsbuer).

Godowskys innspilling (1926):

Også i denne innspillingen er det vanskelig å registrere nyanser av klanglig og dynamisk art. Ettersom det er lettere å registrere Godowskys bruk av *høyrepedal og enkelte anslagstyper*, vil jeg i hovedsak konsentrere meg om disse aspektene ved fremførelsen.

Godowsky følger stort sett partiturets *pedalanmerkninger* med høyrepedal på nesten hver 4-delsnote. Som nevnt er det et problem at anvendelsen av partiturets pedalanmerkninger kamuflerer staccatoanslagene som også er notert. Ettersom Godowsky ikke slipper opp høyrepedalen før etter hver fjerde og åttende 16-delsnote (som notert), registrerer man dermed ingen staccato verken i bass eller diskantstemmen. Dette gjelder gjennom hele satsen fra B-delen og utover. Eneste stedet hvor jeg registrerer staccato i diskantstemmen er i takt 1 - 9, takt 16 - 17, og i avslutningen takt 49,5 - 51. I bass-stemmen registrerer jeg staccato bare i takt 1 - 7, takt 9, takt 13, takt 16 - 18,5, og i takt 49,5 - 51. Bortsett fra i avslutningstaktene, registrerer jeg staccato bare på hver andre og fjerde 4-delsnote i bass-stemmen. Godowsky fremfører derimot en svært markant staccato på siste 4-delsnote i takt 16 og takt 51. I partituret er det bl.a. notert aksenter på hver første og tredje 4-delsnote i høyrehåndsstemmen gjennom hele første frase i A₁-delen. Jeg registrerer ingen tydelige aksenter her, men derimot som notert i takt 24 og 36. Ettersom Godowsky, i takt 45, setter ned pedalen på første og ikke

andre 4-delsnote som notert, hører man ikke staccato-anslaget på den første 8-delsnoten. Godowsky avslutter også høyrepedalen en takt tidligere enn notert, dvs. fra takt 49,5. Godowsky fremfører en markant staccato på siste 8-delsnote i takt 51, men avslutter ikke i pianissimo, men snarere med en liten crescendo til forte.

Kort oppsummert kan jeg si at *Godowsky forholder seg nær den polske utgavens anvisninger* hva gjelder pedalanmerkninger og ulike fremførelsesdetaljer. Han tilfører heller ingen synkoperte betoner og fraseringer, noe som var en utbredt romantisk oppførelsespraksis. Hans anslag kan også sies å være mer moderne, ettersom han artikulerer tydelig og svært nøyaktig.

Friedmans innspilling (1928):

I denne innspillingen er det lettere å registrere både dynamiske kontraster og mangefasetterte klanglige nyanser. Jeg vet ikke om dette skyldes innspillingens tekniske forbedringer eller Friedmans kontrast- og klangrike stil. Plutselige innfall, overraskende skift og motsetninger registrerer jeg både innefor tempo, rytmikk, dynamikk og klangbehandling. I likhet med de to foregående pianistene, var han kjent for stadig å gjøre forandringer i forhold til partituret. Hva gjelder dynamikk, går han i to tilfeller motsatt vei av partiturets anmerkninger. Dette gjelder i de dynamiske høydepunktene i takt 15 og 33, hvor han skaper en overraskende effekt ved plutselig å gå tilbake i dynamikk (fremfører pianissimo istedenfor fortissimo i takt 33). I B-delen dreier Friedman lytterens oppmerksomhet mot bass-stemmens orgelpunkt ved å differensiere dessnotene i venstrehånd både klanglig og dynamisk (uavhengig av partiturets anmerkninger): Dessnotene i takt 17 og 18 fremføres i forte med et markant og distinkt anslag, mens den øvrige teksturen fremføres i piano. Deretter, som et slags ekko, fremføres de fire neste dessnotene i takt 19 og 20 med et distinkt anslag i piano/pianissimo. Fra takt 21 til 23 fremføres dessnotene mindre markant i piano/pianissimo, for deretter å plutselig gå opp i dynamikk i takt 24. De to siste 4-delsnotene blir her fremført med en aksentuert fortetaccato. Ved å uthve alle dessnotene i dette dominante orgelpunktet, forsterker Friedman ikke bare den harmoniske spenningen, men også etydens rytmiske og motoriske driv. Lite høyrepedal og et distinkt anslag gjør at man tydelig kan høre staccato også på hver første og tredje 4-delsnote. Selv om Friedman ikke følger pedalanmerkningene slik den er notert, ivaretar han likevel etydens leggiero-karakter ved å fremføre alle fraseringsbuer og staccatoanmerkninger svært tydelig. Hva gjelder aksenter, tar han seg som nevnt notasjonsmessige friheter. Ikke bare velger han å betone dessnotene i B-delen, men han legger også til synkoperte forteaksenter i takt 37 og 41. I partituret er bare

første 4-delsnote i takt 37 marker med forteaksent (sf), men Friedman sløyfer denne til fordel for sine egne synkoperte aksenter. Friedman bruker i stor grad både klanglig og dynamisk differensiering i denne fremførelsen for å markere musikalske begivenheter. Hva gjelder hans anslagsteknikk, så er denne svært raffinert, detaljorientert og presis.

Kort oppsummert kan jeg si at jeg finner *svært mange forhold ved denne fremførelsen som avviker fra partituret*, hva gjelder dynamikk, pedalanmerkninger og ulike fremførelsesdetaljer som fraserings og anslag (tilføyer egne synkoperte betoninger/fraseringer).

Cziffra's innspilling (1962):

Cziffra viser i denne innspillingen (med unntak av i A₂-delen), en svært sparsommelig anvendelse av høyrepedal, samtidig som han artikulere tydelig både bass og diskantstemmen. Resultatet av dette blir en distinkt fremførelse hvor hver enkelt staccato, fraseringsbue og aksent trer tydelig frem. Cziffra's klangbehandling er derimot noe perkussiv, og det er vanskelig å registrere de mer sangbare klangkvalitetene som er sentrale i en Chopinfortolkning. I likhet med Friedman, legger Cziffra til flere aksenter i bass-stemmen uavhengig av partiturets anvisninger. Jeg registrerer bl.a. staccato forteaksenter på første 8-delsnote i takt 14 og 15, og på første og tredje 8-delsnote i takt 16 og 23. Han aksentuerer også hver første og tredje 8-delsnote i bass-stemmen gjennom hele A₂-delen (takt 25-36). Disse oktavene er notert med staccato, men Cziffra fremfører dem med tenuto. I B-delen (med unntak av takt 23) legger han til en synkopert aksentuering i bass-stemmen med aksenter på hver andre og fjerde 8-delsnote. Hva gjelder diskantstemmen, aksentuerer Cziffra også her forskjellig fra den polske utgaven. I A₁-delens første frase aksentuerer han på hver første og sjuende 16-delsnote, istedenfor på hver første og femte 16-delsnote som notert. Sammen med korte staccatoer, skaper denne synkoperte aksentueringen en ekstra rytmikk og vitalitet. Han aksentuerer melodistemmen på samme måte også i takt 14, 15, 16 og 23. I A₂-delen bruker han rikelig med høyrepedal og oktavene i takt 33-36 fremføres legato, selv om de er notert staccato. Jeg registrerer også avvik i forhold til den polske utgaven i satsens coda-del: første 8-delsnote i høyrehånd takt 41 fremføres nonstaccato (notert staccato), første 8-delsnote i takt 45 fremføres som en aksentuert tenuto (notert staccato uten pedal, og siste 8-delsnote i takt 51 fremføres nonstaccato (notert staccato)). Hva gjelder dynamikk, følger han ikke den polske utgavens anvisninger om crescendo og diminuendo i A₁-delens andre frase. Han følger heller ikke utgavens anvisning om diminuendo til pianissimo i siste del av codaen (takt 46), men fremfører hele codaen i forte.

Kort oppsummert kan jeg si at jeg finner *mange forhold ved denne fremførelsen som avviker fra den polske Chopinutgaven* hva gjelder dynamikk, pedalanmerkninger og ulike fremførelsesdetaljer som fraserings og anslag (tilføyer egne synkoperte betonerings/fraseringer).

Pollinis innspilling (1972):

Denne fremførelsen er preget av en raffinert fraserings og klangbehandling hvor Pollini differensierer og balanserer stemmene på en svært subtil og lavmælt måte. Jeg registrerer derimot ingen store utsving verken av klanglig, eller dynamisk art. Måtehold og nøkternhet kan sies å ha erstattet den mer romantiske kaprisiøse og volatile tilnærming. Lange linjer og analytisk formsans karakteriserer Pollinis stil, også i fremførelsen av denne korte etyden. Hva gjelder fraserings, følger Pollini stort sett partiturets anmerkninger. Man kan tydelig høre både staccato, fraseringsbuer og aksenter i subtile nyanser av klanglig og artikulasjonsmessig art. Hva gjelder dynamikk, følger han anvisningene på riktig sted, men bare fremført i nyanser innefor piano/mezzoforte. Selv der hvor det er notert fortissimo (takt 33) og pianissimo (takt 50), registrerer jeg ingen stor dynamisk kontrast hos Pollini. Store kontraster og brå innfall er definitivt ikke hans stil, og han justerer de fleste musikalske parametre i fremførelsen på en slik måte at de ikke vekker for stor oppmerksomhet. Hva gjelder bruken av høyrepedal, følger Pollini stort sett partiturets anvisninger med pedal på nesten hver 4-delsnote gjennom etyden. Han slipper derimot opp pedalen noe uavhengig av partiturets anmerkninger som alltid er notert etter hver andre og fjerde 4-delsnote. Det klingende resultatet av Pollinis artikulasjon og pedalbruk i bass-stemmen, er en forholdsvis svak staccato på hver første og tredje 8-delsnote, og en mer distinkt staccato på hver andre og fjerde 8-delsnote. (I diskantstemmen registrerer jeg som nevnt tydelige staccato, fraseringsbuer og aksenter gjennom hele etyden.) I avslutningen av etyden fremfører Pollini takt 49- 50,5 uten pedal (notert med pedal), og takt 50,5-51 med pedal (notert uten pedal).

Kort oppsummert kan jeg si at Pollini *forholder seg svært nær den polske utgavens anvisninger hva gjelder dynamikk, pedalanmerkninger og ulike fremførelsesdetaljer*. Hva gjelder dynamikk, følger han som nevnt anvisningene på riktig sted, men uten de store dynamiske kontrastene. I forhold til pedalanmerkningene følger han også partiturets anvisninger, bortsett fra i avslutningstaktene. Jeg registrerer heller ingen synkoperte betonerings og fraserings som var en vanlig romantisk oppførelsespraksis (bl.a. i innspillingerne til Paderewski, Friedman og Cziffra). Pollinis anslag kan beskrives som moderne, med en nøyaktig, raffinert og tydelig artikulasjon.

Berezovskys innspilling (1991):

Denne innspillingen er (i motsetning til Pollins fremførelse) svært rik på kaprisiøse innfall av fraseringsmessig, klanglig og dynamisk art. Jeg finner flere likhetstrekk med de romantiske klavervirtuosene, ettersom han også tar seg en rekke notasjonsmessige friheter. Hva gjelder bruken av høyrepedal, følger han anvisningene bare i siste halvdel av A₁-delens andre frase (takt 13-16) og i siste halvdel av A₂-delen (takt 33-36). Selv om Berezovsky ikke følger pedalanmerkningene i forhold til den polske Chopinutgaven, forholder han seg likevel tro mot etydens leggiero-karakter. Etyden fremføres nesten uten høyrepedal og hver staccato er fremført med et lett og distinkt anslag. I takt 15 og 16 bryter han derimot staccato-teksturen ved plutselig å anvende mye høyrepedal på hver 4'del. Med dette skaper han en brå variasjon som står i kontrast til, og forsterker den øvrige leggiero-karakteren. Samme virkemiddel og effekt finner man i takt 21, hvor han anvender mye pedal bare på taktens første 4-delsnote. Hva gjelder dynamiske anmerkninger, finner jeg også her en rekke forhold ved fremførelsen som avviker fra den polske utgaven. I A₁-delens andre frase registrerer jeg bl.a. ingen dynamiske utsving, bortsett fra i takt 14,5 - 15,5. Her gjør Berezovsky det motsatte av partiturets anvisning ved å gå tilbake i dynamikk i crescendoens høydepunkt. (Friedman gjør som nevnt det samme, men bare på første 8-delsnote i takt 15.) I takt 29 går Berezovsky plutselig tilbake i dynamikk, fra forte til pianissimo (notert crescendo), og skaper med dette en ekstra musikalsk oppmerksomhet. Han går også overraskende tilbake i dynamikk (uavhengig av partituret) i siste halvdel av takt 30, men dette blir snarere et virkemiddel for å gi en større dynamisk oppbygging til høydepunktet som er notert i takt 33. Berezovsky legger til ekstra aksenter i bass-stemmen gjennom A₂-delen på hver første og tredje 4-delsnote. Måten han avslutter tonikaen på, i den autentiske kadensen, er også svært overraskende med en brå og markant staccato uten pedal på første 8-delsnote/4-delsnote i takt 37. Denne effekten skaper stor oppmerksomhet.

Kort oppsummert kan jeg si at jeg finner *mange forhold ved denne fremførelsen som avviker fra den polske Chopinutgaven* både hva gjelder dynamikk, pedalanmerkninger og ulike fremførelsesdetaljer som fraseringsmessig og anslag.

3.3.6 Sammendrag

Målet med analysen var som nevnt å registrere karakteristiske trekk ved den romantiske oppførelsespraksis i de seks utvalgte Chopininnspillingerne, og klargjøre i hvilken grad de anvender denne praksis. Her er en skjematisk oversikt:

Valg av svært hurtig maksimumtempo:

Bare *Friedman* og *Cziffra* anvender et svært hurtig tempo. En forklaring på hvorfor ikke flere av de romantiske klavervirtuosene anvender et hurtigere tempo, kan være at etyden er teknisk svært krevende. I den polske utgaven er tempoanmerkningen *Allegro assai* (veldig fort) satt til 4-delsnoten = 112. *Friedman* spiller i et tempo på 4-delsnoten = 132, mens *Cziffra* spiller i et tempo på 4-delsnoten = 126 (138 i siste del av codaen).

Store tempomessige forskjeller innad i satsen:

Selv om både *Godowsky*, *Friedman*, *Cziffra*, *Pollini* og *Berezovsky* (ikke *Paderewski*) fremfører en merkbar tempoøkning i codaen (takt 41 og 46 hvor det i partituret er notert *leggierissimo*), er det er likevel bare *Godowsky* som oppviser hyppige tempomessige variasjoner gjennom etyden. Ettersom denne etyden bare har ett utgangstempo, er det vanskelig å registrere store tempomessige forskjeller innad i satsen.

Bråe temposkift:

Samtlige av de seks utvalgte pianistene anvender bråe temposkift. *Paderewski*, *Godowsky*, *Friedman*, *Cziffra* og *Berezovsky* anvender dette hyppig, mens *Pollini* bare fremfører én enkel subito tempoforandring i codaen (takt 45).

Hyppig bruk av subito a tempo:

Paderewski, *Cziffra* og *Berezovsky* anvender hyppig subito a tempo. Hos *Godowsky*, *Friedman* og *Pollini* registrerer jeg derimot bare én enkel anvendelse av subito atempo gjennom hele etyden.

Hyppig bruk av accelerando:

Godowsky, *Friedman* og *Cziffra* anvender accelerando flere ganger gjennom etyden. *Berezovsky* anvender accelerando én gang. Jeg registrerer ingen accelerando hos *Paderewski* og *Pollini*.

Hyppig bruk av ritardando:

Paderewski, *Godowsky*, *Cziffra*, *Pollini* og *Berezovsky* anvender ritardando flere ganger i etyden. Hos *Friedman* registrerer jeg bare en svak ritardando i avslutningen av A₂-delen, samt en ritardano i avslutningen av codaen.

Stringendo-calendorubato:

Denne rubatotypen registrerer jeg bare hos *Godowsky*.

Tenuto/agogisk aksent:

Både *Paderewski*, *Friedman* og *Berezovsky* fremfører hyppig tenuto/agogiske aksenter. Hos *Godowsky* og *Cziffra* registrerer jeg et par agogiske aksenter. Pollini er derfor den eneste av pianistene som ikke anvender dette i sin fremførelse.

Melodisk rubato:

Melodisk rubato registrerer jeg bare hos *Paderewski* og *Friedman*.

Tilfører arpeggio/brutte intervall:

Paderewski og *Friedman* anvender hyppig selvtillagte arpeggio/brutte intervall. *Berezovsky* fremfører en bassakkord som arpeggio i takt 10. Registrerer ingen selvtillagte arpeggio/brutte intervall hos de øvrige pianistene.

Unøyaktige/fleksible fortolkninger av enkeltnoters eksakte noteverdi:

Registrerer dette bare hos *Paderewski* og *Cziffra*.

Fleksibilitet i forhold til den harmoniske notasjonen:

Som nevnt avtar antall forandringer fra den harmoniske notasjonen jo yngre innspilling er. Både i *Paderewski*, *Godowsky* og *Friedmans* fremførelser registrerer jeg svært mange avvik i forhold til den polske utgavens partitur. I *Cziffras* innspilling finner jeg noen forandringer og hos Pollini bare én akkordforandring (kan skyldes bruk av en annen Chopinutgave). Registrerer ingen harmoniske forandringer hos *Berezovsky*.

Fleksibilitet i fortolkningen av anslag og fraseringsanmerkninger:

Både *Paderewski*, *Friedman*, *Cziffra* og *Berezovsky* oppviser en svært fri fortolkning hva gjelder anslag og fraseringsanmerkninger. De tar seg hyppig friheter med å tilføre egne aksenter/betoninger både i forhold til enkeltnoter og i fraser. Registrerer svært få forandringer i anslag og fraseringsanmerkninger hos *Godowsky*, og ingen forandringer hos Pollini.

Fleksibilitet i fortolkningen av dynamiske anmerkninger:

Både *Friedman*, *Cziffra* og *Berezovsky* viser stor frihet hva gjelder fortolkningen av de dynamiske anmerkningene. *Paderewski* og *Godowskys* innspillinger har som nevnt en så

dårlig lyd kvalitet at det er vanskelig å registrere dynamiske forhold. Pollini fremfører de dynamiske anmerkningene på riktig sted, men uten store kontraster.

Fleksibilitet i fortolkningen av pedalanmerkninger:

Både *Paderewski*, *Friedman*, *Cziffra* og *Berezovsky* oppviser en pedalbruk (høyrepedal) som i stor grad avviker fra den polske utgavens pedalanmerkninger. Godowsky og Pollini forholder seg svært nær utgavens pedalanmerkninger.

Tilføyer egne synkoperte betoning/fraseringer:

Registrerer dette hos *Paderewski*, *Friedman* og *Cziffra*. Godowsky, Pollini og Berezovsky fremfører ingen synkoperte betoning/fraseringer.

Lett/overflatisk anslag og gestorientert frasering:

Registrerer dette bare hos *Paderewski*.

De fleste karakteristiske trekkene innefor en romantisk oppførelsespraksis finner jeg hos Paderewski, Godowsky, Friedman og Cziffra. Dette er også utøvere jeg har benevnt som romantiske klavervirtuoser. Hos Pollini viser analysen bare noen få fellestrekk med den romantiske oppførelsespraksis. Dette gjelder som nevnt, tempomessige forskjeller innad i satsen (ikke hyppige), brå temposkift (ett temposkift), subito a tempo, ritardando (nesten ikke hørbar), harmoniske friheter? (kan skyldes ulikt edisjonsarbeid) og fleksibilitet i fortolkningen av pedalanmerkninger og dynamikk (ingen store eller hyppige forandringer). Den yngste av utøverne, Berezovsky, overrasker med å oppvise flere sentrale trekk innefor en romantisk oppførelsespraksis. Dette gjelder i særlig grad brå temposkift, hyppig bruk av subito a tempo, ritardando, tenuto/agogisk aksent og fleksibilitet i fortolkningen av dynamikk, pedal, anslag og fraserings-anmerkninger. Hos Berezovsky finner jeg også tempomessige variasjoner innad i satsen, accelerando og selvtilføyd arpeggio.

Det er svært interessant å registrere at pianistene (med unntak av Pollini) hyppig anvender en utpreget rytmisk og tempomessig fleksibilitet selv i denne hurtige og korte etyden. Hadde jeg valgt en langsommere Chopinsats, ville jeg nok ha registrert flere fellestrekk hos de eldste pianistene hva gjelder bl.a. stringendo-calandorubato, melodisk rubato, arpeggio/brutte intervall, samt unøyaktige/fleksible fortolkninger av enkeltnoters eksakte noteverdi. Dersom jeg hadde valgt en annen sats med ulike tempi, hadde jeg også kunnet registrere store tempomessige forskjeller innad i satsen.

I denne oppsummeringen er det også interessant å påpeke hvilke trekk ved den romantiske oppførelsespraksis som synes å være lite anvendt, fremtredende eller fraværende blant mine seks utvalgte pianister: Strigendo-calandorubato (bare anvendt av Paderewski), melodisk rubato (bare anvendt av Paderewski og Friedman), selvtilføyde arpeggio/brutte intervall (bare anvendt av Paderewski og Friedman), unøyaktige fortolkninger av enkeltnoters eksakte noteverdi (bare anvendt av Paderewski og Cziffra), lett/overflatisk anslag og gestorientert frasering (bare anvendt av Paderewski). Som nevnt kan en mulig årsak til at disse trekkene er nedtonet, eller ikke anvendt hos de seks pianistene, skyldes valget av en kort og hurtig etyde. Selv om man finner flere eksempler på disse oppførelsespraktiske trekkene hos de tidlige pianistene i langsommere Chopinsatser, er dette trekk man svært sjelden registrerer hos vår tids pianister. Også de øvrige fellestrekkene ved den romantiske oppførelsespraksis er lite anvendt eller så å si fraværende hos majoriteten av vår tids Chopinfortolkere.

4. DRØFTING

4.1 Anvendelsen av romantikkens fortolkningsideal og oppførelsespraksis i vår tid

I oktober 2002 gjorde Eistein Sandvik et intervju med den amerikanske musikkprofessoren Leo Treitler⁷⁸, hvor Treitlers studier av tidlige pianistinnspillinger og påstander omkring autentisk oppførelsespraksis av Chopins klavermusikk, blir belyst på en interessant måte. Ifølge Treitler, er sentrale aspekter ved romantikkens fortolkningsideal og oppførelsespraksis fraværende, eller lite anvendt i fortolkningen og fremførelsen av Chopins musikk i dag:

Treitler: For quite a number of years I have studied early recordings of piano music by Chopin, by pianists recording in from the first decades of the 20th century until 1930. I have collected a very large number of recordings, and I discovered gradually something very interesting which is that the performances were extremely free and inventive and improvisatory, not only with respect to the particular interpretation of the music, but even with respect to the notes and the formal organisations of the pieces. They felt...I mean, someone like Rachmaninov who is highly regarded as a man who is a strict follower of the score, felt quite free to ornament and to add extra voices where it pleased him, and even to rearrange the form of the pieces. This is somewhat surprising, and at least as it brings us to the rather paradoxical conclusion that today's pianists, if one wants to think about authenticity, today's pianists who play from the critical edition of the works of Chopin, makes performances that are not authentic, because they are following the score strictly. That seems rather paradoxical, but it's rather so! Given that, of course there is a premise here, which is that the tradition that I am talking about from the early 20th century is continuous with Chopin's own time. And I think there is reason to it. I'm quite convinced that it is.

ES: There is a break in performance practise, which is about in the 1930/1940?

Treitler: Yes, right exactly!

ES: And this idea of Werktreue enters the performers...

⁷⁸ Leo Treitler er professor i musikk ved *The Graduate School and University Centre of the City University of New York*. Har skrevet boken *Music and the Historical Imagination*, og jobber nå med en essaysamling med tittelen *Transmission of Music in the Middle Ages* som vil bli utgitt av Oxford University Press. Han er også hovedredaktør i en kommende revidert utgave av Oliver Strunk's *Source Readings in Music History* som vil bli utgitt av forlaget W.W. Norton. Har også skrevet artikkelen «Early recorded Performance of Chopin Waltzes and Mazurkas: The Relation to the Text» som jeg refererer til i oppgaven.

Treidler: Well, at least the explicit idea of *Werktreue*, but I'm not convinced that the musicians of that earlier time would have thought that they were not following the tradition of *Werktreue*. I mean, that would have been the notional *Werktreue* that which they held. The evidence, if you want to hear of the kind of reason for thinking that this is the tradition that is really, goes back to the 19th century. For example: there is written evidence that is in the musical sources themselves. Chopin made his own copies for these publishers, when after he became established in Paris, then he had three publishers; French, German and English...and so he would make copies himself. He didn't have a copyist working for him, mostly...and he would make copies himself and send most to the publishers, and he would not have of course, the opportunity to do proofreading of the English and German. It was only the French who was published in Paris. So there are very many variants among the French, German and English editions.

ES: Are these only due to misprints, or are there also differences in the manuscripts?

Treidler: There are differences in the manuscripts and in some cases you can tell, you can establish that he sent three copies on the same day of the same piece to the three publishers, and there are variants / differences between them. And you can also see musically if you compare. It's not the matter of misprints, it's not obvious mistakes. It's different ways of working out, different plausible ways of working of the same thing.

ES: Did he adjust to the different publics; did he make a version that seemed better for London?

Treidler: It could be, but it's hard to understand why. The differences are not substantial enough to suggest that. And then there is another thing, which is that: ... he was a teacher of piano, and generally his pupils played his music. So they would bring him for the lesson accord to his apartment, and they would bring him their copies of published scores of his music, and he would write changes into them. And there are quite a lot of those. And they are not corrections ...And there are also anecdotic evidences; descriptions of his playing. He played very little in big public, he played very few concerts. He played in salons, small gatherings. There are descriptions of his playing that he improvised, he ornamented freely. So, all together it seems pretty clear that for him the work did not settle down. It never did.

ES: It was no work outside of any performance?

Treidler: Yes, that's right. It wasn't fixed in the way that we tend to think of that.

ES: So that's also the historical way of performing Chopin is to...

Treidler: No one does it! Now, people do that with Mozart.

ES: Like Robert Levin⁷⁹?

Treidler: Yes, exactly, but not for Chopin and it would actually make more sense, because there are less room for it in with Mozart. Robert Levin does wonderful things, but there are pretty much limited too. He also does more improvising in slow motions, because it's obvious that there is room filling big spaces, and of course he makes his own cadenzas. But in Chopin's music... if you listen to the kinds of things that

⁷⁹ Robert David Levin (1947 -) Amerikansk pianist og musikkviter. Anerkjent Mozartfortolker.

Paderewski and virtually everybody did, then you can do a lot. No one does that as far as I know with Chopin (Eistein Sandviks private lydopptak, 2002).

Ut fra mine studier av tidlige pianistinnspillinger og ulike Chopin-fortolkninger, støtter jeg meg til Treitlers syn om at sentrale aspekter ved romantikkens fortolkningsideal og oppførelsespraksis er lite anvendt, eller fraværende hos samtidens Chopin-fortolkere. Etter mitt syn gjelder dette også sentrale aspekter i oppførelsen av det øvrige romantiske klaverrepertoaret, hvor jeg sjelden registrerer den samme friheten, originaliteten og labiliteten som vist gjennom de tidlige pianistinnspillene. Selv om anvendelsen av historisk korrekt oppførelsespraksis nærmest blir ansett som et uvikelig krav i fremførelsen av musikkverker fra før 1750, er det flere sentrale aspekter ved romantikkens fortolknings- og oppførelsespraksis som ikke videreføres i vår tid. Michael Steinbergs negative omtale av Vladimir Horowitz i *Grove Dictionary of Music and Musicians* fra 1980, viser hvordan Horowitz' og romantikkens frie, spontane og svært subjektive fortolkningsideal snarere har blitt diskvalifisert:

...He (Horowitz) conceives of interpretation not as the reification of the composer's idea, but as an essentially independent activity; in Schumanns *Träumerei*, for example, he places the highpoints anywhere except where Schumann placed them. It is nearly impossible for him to play simply, and where simplicity is wanted, he apt to offer a teasing, *affettuoso* manner, or to steamroll the line into perfect flatness...Horowitz illustrates that an astounding instrumental gift carries no guarantee about musical understanding.

Den profilerte pianisten András Schiff (1953) nedvurderer også romantikkens fortolkningspraksis bl.a. gjennom disse omtalene av Vladimir Horowitz og Josef Hofmann i et intervju fra 1997:

I admire what they can do instrumentally. They have tremendous ideas, and they produce such pianistic color and effects as to make one's hair stand up like a punk rocker's. But I believe that I am not in that line. They are great instrumentalists but they are not great musicians, because the composer is secondary (Dubal 1997: 320 – 321).

Andre aspekter ved de romantiske pianistenes klaverkunst som synes å være lite anerkjent og videreført i nyere tid, er transkripsjons-, arrangement- og improvisasjonskunsten. Repertoaret innefor denne sjangeren blir sjelden fremført, og det produseres lite nytt innefor kunstarten. Jeg kan videre også nevne disse pianistenes betoning av en klaveridiomatisk virtuositet som et sentralt musikkestetisk ideal i fortolkning og fremførelse, samt en rekke oppførelsespraktiske trekk (bl.a. *temporubato*-spill) som setter fleksibilitet og labilitet som sentrale forbilder, og som jeg har drøftet nærmere i kapittel tre.

Selv for pianister som synes å være spesielt interessert i historisk oppførelsespraksis og historiske instrumenter, er flere av romantikkens oppførelsespraktiske trekk og ikke minst dens frie, intuitive og svært subjektive fortolkningspraksis, fraværende. Eksempelene er mange, men jeg kan særlig nevne hammerklaverspesialisten Bart van Oort⁸⁰ med sin innspilling fra 1998 av Chopins Nocturnes Op. 9, 15, 32 og 62 (anvender et Pleyel-flygel fra 1842)⁸¹, og Emanuel Ax⁸² med sin innspilling fra 1999 av Chopins klaverkonsert nr. 2 i f-moll Op. 21 (anvender et Erard-flygel fra 1851)⁸³. Selv om begge disse utøverne bruker historiske originalinstrumenter, registrerer jeg likevel svært få fellestrekk med de tidlige Chopin-innspillingene frem til 1940/50-tallet. Hva gjelder analysen av de ulike innspillingene av Chopins etyde Op. 25. nr 9, anvender Pollini (i likhet med mange pianister i vår tid) svært lite av det jeg har benevnt som karakteristiske trekk ved romantikkens oppførelsespraksis. Berezovsky derimot, er en av de få utøverne i nyere tid som tar opp igjen tradisjonen fra de gamle klavervirtuosene.

Treidler uttrykker det som et paradoks at samtidens pianister, med interesse for autentisitet og kildekritiske Chopin-utgaver, ikke gir autentiske Chopin-fremførelser, fordi de i for stor grad er tro mot partiturets anvisninger. Med utgangspunkt i denne påstanden, ønsker jeg i det følgende avsnittet å drøfte hvorfor sentrale aspekter ved romantikkens fortolkningsideal og oppførelsespraksis ikke er blitt anerkjent og videreført i moderne tid. I oppgavens siste underkapittel vil jeg drøfte om romantikkens fortolkningsideal og oppførelsespraksis bare er historisk interessant, eller om den fortsatt er en aktuell og estetisk gyldig praksis i vår tid.

⁸⁰ Nederlandsk pianist og musikkviter. Studerte fortepiano med Stanley Hoogland ved Det Kgl. Musikkonservatorium i Haag, og studerte videre med Malcom Bilson ved Cornell University (Ithaca, NY) hvor han mottok doktorgraden innfor historisk oppførelsespraksis i 1993. Har også gitt ut en rekke innspillinger og er en etterspurt pedagog og utøver på historiske klaverinstrumenter. Er nå ansatt både ved Det Kgl. konservatorium i Haag og Det Kgl. konservatorium i Antwerpen.

⁸¹ Columns Classics 99169 / Brilliant Classics 99164

⁸² Russisk-amerikansk pianist, født i 1949. Har vunnet flere priser og gjort en rekke innspillinger for RCA og Sony Classical. Konserterer både som solo- og kammer-musiker (ofte med Isaac Stern, Jaime Laredo og Yo-Yo Ma). Ved siden av standardrepertoaret, spiller han ofte verker fra det 20. århundret som bl.a. Tippett, Henze, Schwantner, Schoenberg, Copland, Previn m.fl.

⁸³ Emanuel Ax + Orch. of the Age of Enlightenment + Charles Mackerras. Sony Classical SK 60771

4.2 Hvorfor sentrale aspekter ved romantikkens klaverkunst ikke er blitt anerkjent og videreført.

4.2.1 Generelle betraktninger

The grand piano will no longer sound...

Gone are the pirouettes, the winks, the cascades...

Blown away are the harmonies mingled like the colors of his paintings of which he was so fond...

Transfixed forever, the smile of this great child...

(Jean-Philippe Collards omtale av pianisten Vladimir Horowitz i Dubal 1993: 171).

Vladimir Horowitz er hyppig blitt omtalt som en av de siste romantiske klavervirtuosene i moderne tid. Forklaringene på hvorfor sentrale aspekter ved Horowitz og romantikkens klaverkunst ikke er blitt videreført i moderne tid, synes å være mange. Både musikerrolle, konsertliv, musikkestetikk, repertoarvalg, fortolkningsideal og oppførelsespraksis har utviklet og forandret seg i stor grad gjennom det 20. århundret.

Forskjellige tiders musikkultur og musikkforståelse kan som nevnt ses i en erkjennelsesfilosofisk sammenheng hvor pendelen beveger seg fra den ene ytterlighet til den andre. Selv om musikken til alle tider har vært ansett både som et pathos- og et logosfenomen, ser man likevel en ulik vektlegging av disse aspektene. Den romantiske musikkulturens vektlegging av intuisjonen og følelsen som den viktigste erkjennelsesmessige redskapen i fortolkningsprosessen, står i motsetning til det 20. århundrets dyrking av fornuften og intellektet. Modernismens betoning av musikken som logosfenomen kan betraktes som en nødvendig reaksjon mot romantikkens grenseløse dyrking av en, til tider, utflytende subjektivitet og erkjennelsesløs emosjonalitet. Utøverne skulle derfor i større grad fordype seg i musikken som akademisk disiplin, hvor studier, analyser og objektiv distanse ble normgivende ideal også i fortolkningsprosessen.

En rekke kunstneriske, estetiske og intellektuelle strømninger, samt en rekke sentrale komponister, musikkvitere (konsertanmeldere) og utøvere, har fra 1920-årene og utover i stor grad influert vår tids fortolkningsideal og likeledes bidratt med å underkjenne og diskvalifisere sentrale aspekter ved romantikkens klaverkunst. Virgil Thompsons negative

konsertanmeldelse av Vladimir Horowitz fra 1942, «Master of Distortion and Exaggeration», er symptomatisk for den moderne tids antiromantiske og formal-orienterte musikkforståelse:

If one had never heard before the works Mr. Horowitz played last night in Carnegie Hall, or known others by the same authors, one might easily have been convinced that Sebastian Bach was a musician of the Leopold Stokowski type, that Brahms was a sort of flippant Gershwin who had worked in a high-class night club and that Chopin was a gypsy violinist. One might very well conclude also that Liszt's greatest musical pleasure was to write vehicles for just such pianists as Vladimir Horowitz. The last supposition would be correct. Liszt was that kind of pianist himself, and he turned off concert paraphrases of anything and everything from the *Faust* waltz to Palestrina motets. Whether he was quite the master of musical distortion that Horowitz is, history does not record; but I think there is little doubt possible that a kinship of spirit exists between the two pianists. One has only to hear Horowitz play Liszt's music to recognize that.

Do not think, please, that my use of the word *distortion* implies that Mr. Horowitz' interpretations are wholly false and reprehensible. Sometimes they are and sometimes they are not. His Bach is no worse and no better than Stokowski's, on which I take it to be modelled...His Chopin varied a good deal during the evening. The sonata was violent, coarsely conceived, melodramatic...

Supernormal would be a better word for the way he renders the works of [Liszt]. He seems to have a perfectly clear understanding of what they are about and a thorough respect for them. He exaggerates when exaggeration is of the essence, but he never tampers with their linear continuity. He makes all the right effects, and he makes them in the right places. The only distortion is one of aggrandizement. He plays the Liszt pieces faster and louder and more accurately than anybody else ever plays them. Sometimes he plays the music of other composers that way too, and the effect is more tremendous than pleasant. In Liszt it is both tremendous and pleasant, because Liszt's music was written for that kind of playing and because Mr. Horowitz really loves and understands that kind of music. It is the only kind that he approaches without fidgeting, and last night it was the only kind the audience didn't cough through. If I speak chiefly of interpretation, it is not that I am wanting in admiration of Mr. Horowitz' justly acclaimed technical powers. But these powers are exploited by a violent and powerful personality that is, after all, a part of his virtuoso equipment...and almost any of the more poetic virtuosos ...has a lovelier tone. But none of these pianists is so free from respect for the composer's intentions, as these are currently understood. Horowitz pays no attention to such academic considerations. He is out to wow the public, and wow it he does. He makes a false accent or phrasing anywhere he thinks it will attract attention, and every brilliant or rapid passage is executed with a huge crescendo or with a die-away effect. It is all rather fun and interesting to study of what I like to call the wowing technique (Virgil Thompson i NewYork Herald Tribune, 7.mars 1942 sitert i Mitchell 2000: 23-24).

Denne anmeldelsen viser i særlig grad både Thompsons og tidens motvilje mot den romantiskvirtuose fremførelse- og repertoarvalg, samt romantikkens frie fortolkningsideal (hvor utøveren plasserer seg som musikalsk midtpunkt). Selv om anmeldelsen er skrevet så

tidlig som i 1942, uttrykker den likevel en rekke synspunkter og fordommer som fortsatt er aktuelle.

I likhet med Thompsons verkforståelse, er det fremdeles en gjengs oppfatning, innenfor vår tids klassiske musikkultur, å betrakte verket som et uforanderlig og fiksert musikkestetisk objekt. Gyldendals musikkhistorie (1993) avslører nettopp en slik verkforståelse hvor de (i beskrivelsen av de romantiske virtuosenes subjektive fortolkningspraksis) betrakter noteteksten for å være det «egentlige»:

I det hele taget var klaversonaten fremmed for virtuosmusikkens repertoire... Selv i tilfælde, hvor Beethovens sonater trods dette stod på virtuosernes programmer, var det her – som ved anden musikk – mer virtuosens fortolkning og udlægning af verket der interesserede, end det var værket selv; den dyrkelse af interpretationen, som er et fremtrædende træk i vor tids musikkultur, har sin rod i det 19. århundredes interesse for virtuosene. For ham og hans tilhørere tjener noteteksten som ydre anledning, ikke som det egentlige (Ketting (ed) 1993: 172-73).

Med en objektorientert og notefiksert verkforståelse tillates det ikke å tilføre noe selvgjort til komponistens uttrykte vilje. Fortolkerens individualitet må ikke overskygge, men snarere tre tilbake for å la musikken tale for seg. Denne tilbedelsen av verket som et uforanderlig og nærmest ukrenkelig musikalsk sakrosankt, skaper imidlertid en rekke negative holdninger både til romantikkens frie fortolkningspraksis og til romantikkens arrangement-, parafrase- og transkripsjonskunst. Thompsons negative holdning til Horowitz' virtuose repertoarvalg og fremførelse, viser også hvordan virtuositeten urettmessig har lidd under et slett omdømme. Selv om deler av det virtuose repertoaret har vunnet ny anerkjennelse i nyere tid, betraktes fortsatt virtuositeten av mange som noe utenfor kunstens sanne vesen; noe prangende, falskt og utvendig.

Forskjellen mellom romantikken og den moderne tids musikkforståelse synes å være stor, noe Horowitz' bestrebelser på å tilpasse sine fortolkninger den nyere tids idealer viser. For å sikre en mer tidsriktig og adekvat fortolkning, prøvde Horowitz tidvis å vektlegge en større «intellektuell» fordypning og objektiv distanse i fortolkningene. Ifølge pianisten Dinu Lipatti, lyktes han ikke med dette⁸⁴. I omtalen av Horowitz' konsertopptreden i Paris (februar/mars 1939), forklarer Lipatti hvorfor:

⁸⁴ Horowitz hadde avbrekk i sin pianistkarriere i årene mellom 1936 til 1938 og fra 1953 til 1965. Dette har tidligere vært forklart med Horowitz' s labile fysiske og psykiske helse. Man kan etter mitt syn også se sceneavbrekkene som et symptom på den mistilpassning Horowitz følte i forhold til den nye tids fortolkningsideal og kritikernes sterke nevurdering av hans romantiske klaverkunst. Det er likeledes interessant å merke seg Horowitz' s nye musikalske dreining etter 1965, særlig med hensyn til repertoarvalget hvor han konsentrerer seg i større grad om komponister utenfor det romantiske repertoaret (bl.a. M. Clementi, D. Scarlatti,

...Nearly five years have passed since I had the opportunity to admire this magician [Horowitz] of the keyboard. My impatience to hear him again was shared by the public, who actually assaulted the doors of the great Salle Pleyel...I expected to hear the 'demonic' virtuoso who amazed the world at his debut. Instead I found him transformed – but not for the better. He still remains the same extraordinary pianist, but I had the impression – and I hope I am not the only one – that Horowitz is trying *a tout prix* to 'purify' his interpretations, to strip them of anything approaching artificiality. Yet, he accomplished this in such a way as to produce the contrary effect: his playing became mechanical and deadly artificial! ... Nothing is so sad as stylized and intellectualized music where only intuition and great sensitivity are needed. I recall a truism expressed by Busoni, although these may not be the exact words: *The fault with Beethoven was that he was too profound. True philosophy does not consist in walking through the streets of Venice dressed in black during Carnival time, but in taking part in it...* how apt in Horowitz' case when one word would suffice to liberate a great pianist from his own shadow...Horowitz will be the most extraordinary pianist of all times the day he is content to accept himself as he is. (Dinu Lipatti i «Cronica artistica. Viata Muzicala la Paris», *Libertatea*, Bucharest, oktober 1939)⁸⁵

Nedvurderingen av de romantiske klavervirtuosenes repertoarvalg, fortolkningsideal og oppførelsespraksis finner man flere eksempler på gjennom hele det 20. århundret. Harold Schonberg omtaler sågar, i sin kjente bok *Great Pianists*, deler av denne tradisjonen som «kitsch»:

His (Ferruccio Busoni) Chopin playing aroused positive consternation. He was entirely without the *Kitsch* of so many of the romantic Chopinists; without the big rubatos, accelerandos, diminuendos and sentimentally (Schonberg 1987: 367).

Pianisten Andràs Schiff beskriver også bl.a. Griegs pianorulloptak av «Til Våren» på en lignende måte:

Grieg plays his *An die Fröling* like a sentimental schoolgirl (Day 2000: 155).⁸⁶

Slike karikeringer av de romantiske klavervirtuosenes fortolkninger, bidrar selvfølgelig til å forsterke fordommene og avskrive tradisjonen som ugyldig. Som tidligere nevnt er det et faktum at de tidlige klaverinnspillingene frem til 1930/40-tallet representerer både en fortolkningstradisjon og en oppførelsespraksis som strekker seg bakover til store deler av 1800-tallet. Ikke bare Leo Treitler, men også Robert Philip hevder dette, hvor sistnevnte bl.a. uttrykker seg på denne måten i drøftingen av tidlige innspillinger som kilde:

W. A. Mozart, L.v Beethoven, S. Prokofjev og den sene A. Skrjabin's verker). Flere av hans tidligere bravuranummer og klavertranskripsjoner forsvinner også fra konsertprogrammet.

⁸⁵ "Music and Vision homepage : <http://www.mvdaily.com/articles/1999/12/pponpian.htm>

⁸⁶ Sitat hentet fra Hilary Finchs intervju med Schiff i *The Times* 7.aug.1997.

...since changes in performance practice during the twentieth century have been conditioned and accelerated to a significant extent by the influence of recordings, which did not exist in earlier periods, the style of the early twentieth century represents the end of a long tradition of performance practice which, though it certainly changed over the years, probably changed much more slowly than it has later in the twentieth century (Philip 1992: 238).

Manglende kunnskap om romantikkens oppførelsespraksis både blant musikere og musikkvitere, har gjort legitimering og videreføringen av denne praksisen vanskelig. Ifølge Philip er de skriftlige kildene i beskrivelsen av romantikkens oppførelsespraksis ikke tilstrekkelige for å rekonstruere en bestemt spillestil. Forskningen på romantikkens oppførelsespraksis har vært svært mangelfull, ifølge Philip, og han hevder videre at tidlige innspillinger representerer den viktigste kilden i denne forskningen (Philip: 1992: 1-3).

Som utgangspunkt for en videre drøfting om tradisjonens aktualitet i vår tid, vil jeg i de følgende avsnittene se nærmere på hvilke aspekter ved tradisjonen som er blitt nedtonet, eller diskvalifisert. Likeledes vil jeg undersøke hvorfor disse aspektene blir oppfattet som uforenelige med vår tids musikkforståelse, musikkestetikk, eller fortolkningsideal.

4.2.2 Nedtoning av frihet, subjektivitet og labilitet

Vår tids utøvers fortolkningsideal og oppførelsespraksis viser ofte en antiromantisk og formalistisk musikkforståelse som setter strengere grenser for anvendelsen av både frihet subjektivitet, originalitet, labilitet og emosjonalitet i fortolkning og fremførelse. Gjennom første halvdel av det 20. århundret ser man som nevnt en dreining bort fra romantikkens betoning av en individuell og subjektiv erkjennelsesform, mot en større betoning av en rasjonell og objektiv tilnærming i fortolkningsprosessen. Idealet om å la fornuften ta overherredømmet over følelsen som musikalsk erkjennelsesform, kan man bl.a. lese ut av denne omtalen av Artur Rubinstein i *Grove Dictionary of Music and Musicians* fra 1954:

He keeps his emotions under the perfect control of his intellect.

I likhet med rasjonalismens erkjennelsesfilosofi, viser vår tids utøvere en større betoning av den allmenne, objektiviserende sannhet. Denne betoningen fører i sin ytterste konsekvens, til en absoluttformalistisk musikkforståelse⁸⁷ hvor man avviser all subjektivistisk,

⁸⁷ Leonard B. Meyer anvender i sin bok *Emotion and Meaning* benevnelsene *absoluttister*, *referensialister*, *formalister* og *ekspresjonister* i kategoriseringen av forskjellige musikkestetiske synspunkt. Meyer knytter begrepet absoluttist til de som hevder musikkens mening primært er av musikalsk art, og at denne mening utledes fra verkets musikalske syntaks. Referensialistene er, ifølge Meyer, de som hevder meningsopplevelsen

følelsesdominert og litterært beskrivende musikkforståelse. Musikken kan, etter dette synet, verken uttrykke følelser eller tanker, men bare uttrykke «seg selv» på sin egenartede musikalske måte. Musikalsk mening er et resultat av forhold i selve musikken som er utledet fra verkets musikalske form og syntaks. Denne musikkforståelsen har dominert og influert både musikkestetikken, musikkvitenskapen, utøvere og komponister gjennom store deler av det 20. århundret. Den absoluttformalistiske musikkforståelsen bryter også med romantikkens musikk-syn og diskvalifiserer, eller underkjenner dermed deler av romantikkens fortolkningsideal og oppførelsespraksis.

Eduard Hanslick (1825 – 1904) var en av de første som opponerte mot romantikkens programmusikk og følelsesdyrking. I sitt berømte skrift, *Vom Musikalisch- Schönen* fra 1854, uttrykker han sin autonomiestetikk hvor han forneker at musikken har et semantisk innhold/betydning, og at musikken uttrykker følelser og tanker. Musikkens innhold er i følge Hanslick; «former i tonende bevegelse» og «...de ideer som får sin utforming i toner, er rent musikalske, ikke begreper som så oversettes til toner» (Kjerschow 1991: 28-30). Musikkens vesen er «det musikalsk skjønne» (Ibid: 26), som videre i følge Hanslicks særegne terminologi, bare kan begripes av «fantasiens rene anskuelse» (Ibid: 24). Hanslick var likevel ingen formalist, selv om han prøvde å etablere et vitenskapelig estetikkbegrep ved å undersøke det skjønne i musikken som en objektiv kvalitet. Hans estetikk avspeiler også romantikkens metafysiske musikkforståelse, ettersom han ikke anerkjente «Skjønnhet uten ånd» (Ibid: 29).

Som talsmann for den strenge absoluttformalistiske musikkforståelsen, er det derfor riktigere å trekke frem komponisten og polemikeren Igor Stravinskij. I hans bok *Musikalsk Poetikk* ⁸⁸ fra 1939/40 sonderer han skarpt mellom musikken som mulighet (in potentia) og musikken som virkelighet (in actu) (Sundberg 1992: 132). Her hevder han at verkets «mening» ligger immanent i partituret «in potentia», og at utøveren må forholde seg strengt til verkets immanente og objektive kvaliteter (Ibid). Musikken «in actu» krever derimot underkastelse, noe svært mange solister, i følge Stravinskij, har vanskelig for å avfinne seg med. Utøverens oppgave blir dermed å gi en streng og likefrem realisering av verket «in potentia». Stravinskij uttrykker seg videre på denne måten:

...mer forlanger jeg ikke av en dirigent, for enhver annen holdning fra hans side blir straks til *fortolkning*, en ting jeg av et oppriktig hjerte avskyr. For *fortolkeren* kan nødvendigvis kun tenke på sin *fortolkning*,

også skyldes forhold utenfor musikken. Formalister er videre beskrevet som de som hevder musikkens dypeste mening er av intellektuell art, mens ekspresjonistene hevder denne mening er av emosjonell art.

Meyer: 1956: 1-3

⁸⁸ Boka var et resultat av en forelesningsserie han gav ved Harvard-universitetet i 1939/40 (Sundberg 1992: 10).

og opptrer altså som en slags oversetter (traduttore – traditore), noe som i musikken er en absurditet og for fortolkeren en kilde til personlig forfengeligheit, som uvergelig fører ham ut i det latterligste storhetsvanvidd. (Stravinskij i MP s 37 / Sunberg: 1992: 134)

Stravinskij hevdet at musikken skulle meddeles og ikke fortolkes. En tilsvarende formulering finner man i dette sitatet av Maurice Ravel:

I do not ask for my music to be interpreted, but only for it to be played (Ravel sitert i Long 1973: 16).

Selv om begge disse sitatene er polemiske uttalelser, gjenspeiler de likevel et skifte innefor interpretasjonskunsten. Fra 1920 og 1930-tallet skulle utøverne holde seg strengt til komponistens intensjoner slik de var utskrevet i partituret. Foruten pianistkomponistene Stravinskij, Ravel, Hindemith og Bartok, og dirigentene Toscanini, Weingartner og Klemperer, kan man bl.a. betrakte pianistene Arthur Schnabel, Edwin Fischer og Claudio Arrau som ledende talsmenn for dette nye fortolkningsidealet.

Den nyere tids objektorienterte verkforståelse og uttalte skepsis til utøveren og romantikkens frie interpretasjonskunst, viser hvor stor innflytelse naturvitenskapen og positivismens idealer har hatt både på musikkvitenskapen og den utøvende kunst gjennom det 20. århundret. Positivismen var opprinnelig en vitenskapsteori som vokste frem gjennom naturforskningen fra midten av 1800-tallet og som kom til å prege oppfattelsen av den «sanne» vitenskap helt frem til midten av det 20. århundret. Erkjennelsesidealet innefor positivismen krever at all kunnskap skal bygge på den sanselige erfarings gitte virkelighet/positive fakta. Den sanne erkjennelse beror på vitenskapelige observasjoner, og utsagn som ikke kan falsifiseres, forkastes som irrelevant og ugyldig. Positivismen er primært tilpasset naturvitenskapene, og den tar derfor lite hensyn til åndsvitenskapelige fag som musikk og kunst. Likevel, i forsøket på å legitimere faget musikk som vitenskap, har musikologien, særlig gjennom første halvdel av det 20. århundret, prøvd å overføre positivismens årsaksbegrep og tildels underkastet seg dens strenge objektiverende krav. Denne positivistiske bestrebelsen førte riktignok til en sterkere framvekst av musikkvitenskapen og en større interesse blant utøverne for faget musikk som akademisk disiplin. Dette var en nødvendig og naturlig prosess, hvor utøvere fikk tilegnet seg en større musikkanalytisk og stilhistorisk korrekt forståelse som var viktig i fortolkningsprosessen. Samtidig er det viktig å påpeke at kravet til intellektuell fordypning og «vitenskapelighet» i positivistisk forstand, ofte har bidratt med å nedtone de estetiske aspektene ved interpretasjonskunsten.

Kildekritiske edisjoner begynte å komme så tidlig som i 1890-årene, som et resultat av ønsket om å fjerne de mange uvitenskapelige bearbeidelsesutgavene som regjerte markedet. De fleste av de store romantiske klavervirtuosene jobbet med edisjonsarbeid, hvor de både tilførte og endret på komponistenes musikalske anvisninger ⁸⁹. De nye kildekritiske utgavene, ofte kalt Urtextutgaver, var basert på førsteutgavene, ettersom disse ble betraktet som de opprinnelige, uforfalskede og «egentlige» tekstene i vitenskapelig forstand. Å anvende kildekritiske utgaver ble normgivende, og utøverne måtte i større grad støtte sine fortolkninger på musikkvitenskapelige etablerte fakta. Alle disse positivistiske bestrebelsene innefor interpretasjonskunsten skulle sikre en mer korrekt fortolkning og dermed en mer «sann» verktrohet. Werktreue utviklet seg til en svært utbredt fortolkningsideologi gjennom hele det 20. århundret. Ideologien avviste den muntlig overleverte fortolkningstradisjonen som uvitenskapelig, til tross for at flere av utøverne var første- eller andregenerasjonselever av komponistene hvis verker de skulle fortolke. Ideologien diskvalifiserte også anvendelsen av den følelsesbaserte, subjektive intuisjonen som musikalsk erkjennelsesredskap i fortolkningsprosessen, ettersom denne ikke tilfredsstilte kravet om objektivitet. Ettersom partituret ble oppfattet som det eneste gyldige kildematerialet man kunne undersøke og rekonstruere empirisk, ble den sanne og adekvate fortolkning innefor Werktreue-ideologien primært knyttet til partitur- og analysestudier. I denne sammenheng kan jeg også nevne Heinrich Schenkers (1867 – 1935)⁹⁰ musikkanalytiske teorier, hvor hans analyser og analysemetoder har øvd en betydelig innflytelse både på utøvere og musikkforskere gjennom hele det 20. århundret.

Werktreue-ideologien preger fortsatt svært mange av vår tids pianister, særlig i forhold til vektleggingen av tekstrohet mot partiturets notasjon. De romantiske klavervirtuosenes frihet og improvisasjon i fortolkning bryter klart med vår tids partiturorienterte fortolkningsideal. Vår tids fortolkningsideal fordrer som nevnt, en fortolkning og uttrykk hvor

⁸⁹ Kjente bearbeidelses-utgaver finner man bl.a. av både Liszt, Bülow, Tausig, Klindworth, Reger og Busoni m.fl. Den mest anvendte bearbeidelses-utgaven av Chopin var Karl Klindworths (1830 – 1916) utgave, hvor han brukte stor frihet i anvendelsen av både frasering, artikulasjon, dynamikk og pedalisering for å formidle sin personlige tolkning.

⁹⁰ Heinrich Schenker var mest kjent som polsk-østerisk musikkviter, men han var i tillegg også pianist og komponist. Hans analysemetoder og idéer ble utviklet videre i etterkrigstidens Amerika, hvor man nå finner flere retninger innefor Schenker-tradisjonen. Schenker utviklet reduksjonistiske analyser av en rekke klassiske verker, hvor målet var å synliggjøre verkens mest essensielle strukturer, og likeledes å synliggjøre formutviklingen på flere nivåer. Hans analyser tok bl.a. utgangspunkt i læren om tre kompositoriske hovednivåer, eller strukturlag (tysk; Schichten); forgrunn (Vordergrund), mellomgrunn (Mittelgrund), og bakgrunn (Hintergrund). De viktigste innslagene i verkets overflatestruktur, representerer «forgrunnen». En reduksjon av det harmoniske hendelsesforløpet, representerer «mellomgrunnen». I «bakgrunnen» finner man det Schenker benevner som verkets mest konsentrerte og fundamentale struktur, fremstilt som en urlinje (Urlinie) innfelt i partituret.

man lar musikken «tale for seg». Dette idealet avslører en generell skepsis mot en for subjektiv og følelsesdominert verkforståelse som måtte true den allmenne, objektiverbare sannhet. Forfatteren og skribenten John Rink er en av de som uttrykker idealet om å la musikken tale for seg, bl.a. i omtalen av Martha Argerich's fortolkning av Chopins klaverkonserter:

...the instrumental playing perfectly complements Argerich's consummate pianism, which allows the music to speak for itself in a performance where everything indeed 'adds up' (John Rink 1997: 42).

Selv om Argerich etter mitt syn ikke representerer dette fortolkningsidealet (snarere tvert om), er det likevel interessant hvor ofte man treffer på nettopp denne formuleringen og dette fortolkningsidealet i vår tid. I omtalen av pianisten Murray Perahia (1947) skriver Erling Sandmo og Kathrine Sæverud følgende:

...Perahias stil er blitt betegnet som '*the art that conceals art*', og det er godt sagt. Mer enn noen annen har han øre for det som klinger naturlig, og derfor gir han deg ofte følelsen av å høre musikken spille seg selv... (Sandmo/Sæverud 1993: 136).

Musikkviteren og kritikeren Ståle Wikshåland uttrykker også et lignende ideal i omtalen av pianisten Evgeny Kissin (1971):

...Kissin for sin del velger en nesten objektiv distanse. Musikken bølger under hendene hans, rik på rubati og andre musikalske friheter. Men det klinger nesten upersonlig, som musikk som spiller seg selv. Det er ingen dårlig anbefaling... (Plateanmeldelse i Dagbladet 22/6 - 99)

Selv om man kan ha ulike forståelser av idealet om å la «musikken tale/spille seg selv», er det i alle fall innefor en absoluttformalistisk musikkforståelse blitt tolket bokstavelig. I følge en slik forståelse må utøveren gi en streng og likefrem realisering av verket slik det fremstår i partituret.

Nedtoningen av romantikkens frihet, subjektivitet, originalitet og emosjonalitet i fortolkning og fremførelse, skyldes også modernismens og vår tids mer nøkterne håndverksestetikk og musikkforståelse. Disse nye idealene var særlig uttalte innefor neoklassisismen og den nye-saklighet fra 1920 til 1950-tallet. Både neoklassisisme og ny-sakligheten sprang ut av den allmenne antiromantiske reaksjonen som gjorde seg gjeldende på flere områder innefor kulturlivet. Idealene innefor både kunst, arkitektur og musikk beveger seg særlig fra andre verdenskrig i retning måtehold, nøytralitet, kjølig intellektuell distanse, objektivitet, konstruksjon og analyse.

Ny-saklighet («Die neue Sachlichkeit»⁹¹) var opprinnelig en retning innefor den lutherske kirkens musikkliv, fra midten av 1920-tallet og frem til 1950-tallet, som ønsket å fjerne romantikkens sterkt emosjonelle og subjektive sakrale musikk. Objektivitet og liturgisk forankring ble fremsatt som normgivende ideal, og i likhet med neoklassisismen, ønsket de front mot enhver ekspresjonisme. Neoklassisismen, som ofte blir brukt som synonym for ny-saklighet, er primært en betegnelse på visse stiltrekk man finner i den klassiske musikken som ble skapt i årene mellom 1920 – 1940. Innefor neoklassisismen søkte man bl.a. å gjenopprette eldre former og likeledes ideen om at former skaper musikk. Disse idealene stod i motsetning til romantikkens musikkestetikk, hvor man lot melodistrømmen og uttrykket styre formene. I motsetning til romantikkens harmoniske kompleksitet, ønsket man innefor neoklassisismen en forenklet, elementær melodikk og rytmikk.

Neoklassisismens antiexpresjonistiske estetikk markerte tydelig aversjon mot romantikkens dyrking av enkeltindividets subjektive emosjonalitet og i særlig grad dyrkingen av det hypersensitive, sentimentale og nevrotiske uttrykk. Så tidlig som i 1907 beskriver Edward Burlingame Hill sin fascinasjon over pianisten Josef Hofmanns kjernesunne og atletiske fremtreden og fortolkning som en motvekt til romantikkens sentimentalitet:

...As an artist, Hofmann is so normal as to baffle the critics not a little. In these days of ultra-modern music, when intensity and sensational effect play so large part, when the neurotic temperament is regarded as commonplace, it is strange to be confronted by an artist who looks as if he were in training for some athletic sport, his muscles solid, who plays as healthy as he looks. In his interpretations one is struck by the absence of sentimentality (Schonberg 1987: 380).

Ifølge Ove Kristian Sundberg (1997: 5), betraktet man innefor antikkens greske tenkning, motsetningen mellom uttrykkstil og formstil som en urmotsetning i sonringen mellom den dionysiske og den apollinske grunnholdning og livsfølelse. Denne motsetningen kan man også knytte til 1800- og 1900-tallets ulike betoning av musikkens dionysiske og apollinske karakter, og likeledes sonringen mellom musikkens forankring i følelsene og det sansemessige kontra en rasjonell orden. Den dionysiske livsfølelse, i størst grad knyttet til romantikkens musikkestetikk, karakteriserer Sundberg som sansen for bl.a. det følelsesfulle, sanselige, berusende, overstrømmende, grensesprengende og ekstatiske. De formalistiske og antiromantiske tendensene peker derimot i retning av den apollinske livsfølelse, som Sundberg videre karakteriserer som sansen for bl.a. erkjennelse, klarhet, balanse, beherskelse,

⁹¹ «Die neue Sachlichkeit» ble første gang brukt som tittel på en tysk malerutstilling fra 1925 hvor de tyske malerne markerte avstand til ekspresjonismen (Skaadel 1992: 120).

måtehold, orden og harmoni. Vår tids nedtoning av frihet, subjektivitet og emosjonalitet i fortolkning kan nettopp betraktes ut fra modernismens betoning av musikkens apollinske karakter, musikkens forankring i en rasjonell orden og oppvurderingen av den diskursive tenkning fremfor følelsen som musikalsk erkjennelsesform. Selv om denne betoningen var særlig uttalt i 1950- og 60-årene, viser modernismens estetikk og fortolkningsideal seg fortsatt gjeldende for vår tids utøvere.

Et annet forhold som bidrar til nedtoning av både frihet, subjektivitet og labilitet i fortolkningen, er vår tids musikkformidling gjennom avspillingsanleggene. Ifølge Robert Philip har selve innspillingsteknologien influert og ført til store endringer i utøvernes fortolknings- og oppførelsespraksis. Disse endringer viser seg også som nevnt, å være mer omfattende i det 20. århundret, enn i det 19. århundret. Vår tids utøvere må, i større grad enn de tidlige klavervirtuosene, forholde seg til musikkformidling gjennom avspillingsanleggene. En fremførelse i studio må, i motsetning til en sceneopptreden, ta hensyn til at den må tåle gjentatt lytting. Ifølge Alfred Brendel (Day 2000: 158), må man i innspillinger unngå bl.a. uttrykksmessige overdrivelser for å ikke irritere lytterne. Idealet er ikke lenger å presse uttrykket til grensen, men snarere å være avmålt og balansert. Kravet til nøytralitet og objektivitet i interpretasjonskunsten er ikke bare estetisk begrunnet, men også begrunnet ut fra kravet om salgbarhet (utøverne må ikke forstyrre det lytterne oppfatter som «rett og galt»). Teknisk perfeksjon og nøyaktighet blir hos mange utøvere stående som svært viktige idealer for å gi innspillingen et profesjonelt kvalitetsstempel. Disse kravene har derimot en tendens til å hemme utøvernes spontanitet og individualitet i fortolkning, hvor resultatet ofte kan bli monotont og uinteressant.

De tidlige pianistinnspillingenes fleksibilitet og labilitet både i tempo og rytmikk, og likeledes anvendelsen av et lett/overflatisk anslag og en gestorientert fraserings, er en praksis som i dag sjelden anvendes i samme grad som før. Robert Philip skriver i denne sammenheng:

...it is impossible to draw a clear distinction between competence and style. A rhythm which now sounds unclear or slapdash would be judged incompetent or under-rehearsed by a modern listener, but would not necessarily have seemed so to an early twentieth-century audience...

...The panache of Elgar's day is no longer priority. The flexibility of pre-war tempos also goes against modern notions of control and orderliness. Again, every modern music student is accustomed to being told not to rush the loud passages; hurrying is regarded as lack of control. But speeding up in the exciting passages is one of the most characteristic habits of pre-war performance practice. Conveying the shape of the movement, and characterising its contrasts, was more important than 'control' (Philip 1992: 232, 234).

Romantikkens labilitetsideal klinger ikke bare ukontrollert og amatørmessig for våre ører, men idealet står også i klar motsetning til vår tids ideal om et avmålt og balansert uttrykk.

Robert Philip bekrefter også dette motsetningsforholdet som kan være en av hovedforklaringene på hvorfor sentrale aspekter ved romantikkens oppførelsespraksis ikke videreføres:

The performances of the early twentieth century ...are volatile, energetic, flexible, vigorously projected in broad outline but rhythmically informal in detail. Modern performances are, by comparison, accurate, orderly, restrained, and even in emphasis (Philip 1992: 234).

4.2.3 Nedvurdering av romantikkens klaveridiomatiske virtuositet som musikalsk uttrykk.

Virtuosens tiltrækningskraft på publikum ligner omtrent sirkusets 'tiltrækningskraft' på masserne. Man håber hele tiden, at der vil ske noget sensationelt: At hr. X vil tage hr. Y på skuldrene og spille violin samtidig, eller at hr. Z, når han er færdig med at spille, vil løfte klaveret op i tænderne (Claude Debussy i Hildebrandt 1992: 139).

De negative vurderingene av de romantiske klavervirtuosenes fortolkninger og fremførelser synes i stor grad å være fundert på et musikkssyn hvor man betrakter teknikk og virtuositet som noe underordnet eller fremmed for kunstens sanne vesen. Ikke bare virtuose fremførelser, men også virtuose verk nedvurderes og knyttes hyppig til noe tilhørende sportsarenaen snarere enn kunstens domene. Virtuose oppvisninger karakteriseres hyppig som teknikk for teknikkens egen skyld og både verk og fortolkning mangler, i følge dette synet, tilstrekkelig musikalsk substans for å vinne anerkjennelse. Selv om nedvurderingen av virtuositeten som musikalsk uttrykk har vært tema også tidligere i musikkhistorien, har den i særlig grad vært uttalt gjennom siste halvdel av 1800-tallet og første halvdel av 1900-tallet. Romantikkens dyrking av instrumentalvirtuosens og sterke fokus på utøverens tekniske ferdigheter, tok ofte oppmerksomheten bort fra både komponist og verk i fremførelsene. Clara Schumann var en av de tidlige utøverne som gikk hardt ut mot pianistenes selvsentrerte fremførelser og fortolkningen av andre komponisters verker. I omtalen av Liszt uttrykker hun seg bl.a. på denne måten:

Liszt can't keep his hands off anything. Before Liszt, people used to play. After Liszt they pounded or whispered: He has the decline of piano playing on his conscience (Siepmann 1996: 67).

Selv om virtuositeten ble ansett som et genuint musikalsk uttrykk gjennom 1800-tallet, ble den også forsterket og iscenesatt som et drama hvor utøverens tekniske oppvisning hyppig ble kombinert med mye mimikk og gestikk. Denne aktuelle praksis hadde også et anslag av narsissisme i seg, hvor utøverne ønsket å fremheve seg selv i det musikalske dramaet. Den

nyere tids praksis krever derimot at utøveren i minst mulig grad skal rette fokus på sin egen person. Som tidligere nevnt anså de fleste av romantikkens store klavervirtuoser underholdning som et viktig og naturlig aspektet i fremførelsen, og fokuserte dermed i stor grad på sin entertainerrolle, karisma og sceneopptreden. Hildebrandt nevner bl.a. Liszts utkledningspraksis, hvor han den ene kvelden kunne opptre som bohem, og i den neste som abbed, dandy, filosof eller snobb (Hildebrandt: 1992: 143). Virtuositeten i denne sammenhengen førte naturlig nok til at den hyppig ble assosiert med en utvendig oppvisningspraksis og et utenommusikalsk effektmakeri. Pianisten Claudio Arrau (1903 – 1991) uttrykker seg bl.a. på denne måten:

Forfengelighet er det aller frykteligste, det mest blokkerende for en som skal fortolke. Hvis du er sikker på at ditt musikalske uttrykk er unikt, så er du ikke ute etter å behage eller imponere. Du har ditt musikalske budskap og det er tilstrekkelig (C.Labrance/D. Sturrock. *The Art of Piano*. Dokumentarfilm 1999, min oversettelse)

Dreiningen bort fra romantikkens klaveridiomatiske virtuositet skyldes også en stilendring mot større enkelhet. Klavervirtuosen Josef Hofmann gir bl.a. denne beskrivelsen:

At first there was childlike simplicity. Then, with the further development of the art we find the tendency toward enormous technical accomplishment and very great complexity. Fifty years ago (1875) technique was everything. The art of piano playing was the art of the musical speedometer –the art of playing the greatest number of notes in the shortest possible time. Of course there were a few outstanding giants, Rubinstein's, Liszt's and Chopin's, who made their technique subordinate to their message; but the public was dazzled with technique – one might better say pyrotechnics. Now we find the circle drawing toward the point of simplicity again. Great beauty, combined with adequate technique, is demanded rather than enormous technique divorced from beauty (Schonberg 1987: 378).

Følgen av romantikkens overfokusering på det virtuose og klaveridiomatiske uttrykk, ble som tidligere nevnt, en uttalt skepsis til utøveren som fortolker. Artur Schnabel (1882-1951) var en av de tidlige pianistene som mislikte både det romantiskvirtuose klaverrepertoaret og transkripsjonkunsten. I siste del av sin karriere sluttet han helt å fremføre slike (etter hans syn) «trivielle» verker og konsentrerte seg snarere om det austro-germanske repertoaret (i hovedsak Bach, Mozart, Schubert, Beethoven⁹² og Brahms). Deler av dette repertoaret representerte, i følge ham selv, «den ideelle musikk, som alltid var bedre enn den kunne bli fremført» (B. Morrison ⁹³ 1993: 3, min oversettelse). Ifølge Schnabel, evnet ikke den

⁹² Schnabel var den første som spilte inn samtlige av Beethovens klaversonater i 1927 (Berlin).

⁹³ Bryce Morrison i tekstheftet til CD 'en fra Testament: *Artur Schnabel Beethovens Piano Concertos 5 & 2: 1993*

romantiskvirtuose musikk å gi utøveren store nok fortolkningsmessige utfordringer. I sine memoarer skriver han følgende:

I played a much more varied repertoire when I was young, but you see, when one gets older one has to turn towards intensification, towards the intensive life. I played much Liszt, for instance. But virtuoso pieces I played only for a short time because I simply had no patience to spend time with music not presenting problems of interpretation. To spend time only for mechanical work was never possible for me. I just cannot do it (Schnabel 1961: 200).

Vladimir Horowitz gjengir også i sine memoarer deler av en samtale med Schnabel som illustrerer motsetningene i deres musikk-syn:

...I (Horowitz) played a virtuoso program in Berlin (Bach-Busoni, Liszt, and so on) Schnabel came backstage and was very enthusiastic. But Schnabel told me he never played that kind of music. I don't have the time, he said. I still don't even know all of Bach. I said to him: You know, Mr. Schnabel, I do just the opposite. First I play these things and then I will have time for Bach (Schonberg 1992: 67).

Som nevnt endrer synet på virtuositeten seg, hvor den gjennom det 20. århundret hyppig knyttes til noe utvendig, overflødig og prangende. Det oppstår også et tydelig skille mellom den man oppfatter som en triviell underholdningsmusikk kontra den «seriøse» kunstmusikk. Deler av romantikkens virtuose og klaveridiomatiske repertoar knyttes, særlig fra 1940-1960-tallet, til en umoderne og lett underholdningsmusikk som ikke kvalifiserer seg til å representere den klassiske kunstmusikken.

Nedvurderingen av virtuose, klaveridiomatiske verk og fremførelser skyldes i stor grad det 20. århundrets objektorienterte verkforståelse. Med denne verkforståelsen knyttes fortolkning primært til tydeliggjøringen av verkets form og syntaks, og ikke til realiseringen av verkets mer virtuose og klaveridiomatiske musikalske uttrykk. Utøvernes teknisk/praktisk-musikalske innsikt, anses som et isolert håndverk uten vesentlig betydning for fortolkningen (jamfør Steinbergs og Schiffs omtaler⁹⁴). Dette synet trer tydelig frem i omtalene av de romantiske klavervirtuosene Ignaz Friedman og György Cziffra fra henholdsvis 1980 og 1997, og likledes Alfred Brendels uttalelser i et intervju med New York Times:

His (Friedman) playing combined fine technique with a superb control of tone, though a tendency to over-indulge these ability occasionally led him away from the strictest service to the music (C.R.Halski/J. Northrop Moore i *Grove Dictionary of Music and Musician* 1980)

⁹⁴«Horowitz illustrates that an astounding instrumental gift carries no guarantee about musical understanding» /«They (Horowitz, Hofmann) are great instrumentalists, but not great musicians» (Sitat fra avsnitt 4.1 i oppgaven).

Cziffra was a lapidarian that often invested music with too much artifice. One listens to Cziffra not for depth, however, but simply to be dazzled by a great pianistic trapeze act. His recordings retain a special place in the history of virtuosity (Dubal 1997: xxi).

There is a certain idea of good, beautiful, appropriate piano playing, which reduces everything to pianistic terms. I try to do exactly the opposite, to remove music from these limitations and to make people forget the piano (Brendels siteres i C.H. Schonberg 1987: 486).

Disse synspunktene står i direkte motsetning til idealene innefor den klaveridiomatiske estetikk, hvor jeg nok en gang kan trekke frem Thomas Frosts treffende formulering i omtalen av Arcadi Volodos pianistiske fortolkninger:

He brings music to the piano instead of the piano to music.
(CD: «Piano Transcriptions. Arcadi Volodos». Sony 1996)

Å fjerne fortolkningen fra instrumentets klanglige, tekniske og musikalske egenart, synes å være uproblematisk for utøvere som anser tydeliggjøringen av verkets form og syntaks som det vesentligste i fortolkningen. Omtalen pianisten Rudolf Serkin får, ligger nær opptil Brendels synspunkter:

A musician first and a pianist second, Rudolf Serkin never really loved the instrument, just the music he could play on it, whether it was Chopin or Bartók, Beethoven or Brahms, Mozart or Reger. After the *Hammerklavier Sonata* by Beethoven he would not offer a traditional encore but rather the *Appassionata*! Serkin was a musician who simply would not compromise his standards to please the crowd (Tom Deacon⁹⁵ 1998).

Cappelens musikkleksikon (1980) viser også en negativ holdning til virtuositeten som musikalsk uttrykk, i det den beskriver begrepet tolkning på denne måten:

... Tolkning farges dessuten av den måten utøveren forholder seg til sin oppgave på. Eksempler på ytterligheter kan illustrere dette. Utøveren kan fremfor alt strebe etter å fungere som talerør for musikken og dens budskap. Men han kan også plassere sin kunstneriske selvhevdelse i sentrum og la musikken bli et verktøy for ekshibisjonisme, virtuositet og lignende... (Ingmar Bengtsson)

Denne omtalen beskriver ikke bare hvor forskjellig utøverne kan forholde seg til verket på, men den avslører et musikksyn hvor teknikk og virtuos oppvisning betraktes som underordnet/uvesentlig i forhold til å avdekke musikkens sanne mening. Å beskrive «ekshibisjonisme, virtuositet og lignende» alltid som noe fremmed for selve «musikken og dens budskap», synes å være en gjengs oppfatning for svært mange i vår tid. Fordi bravuraestetikken fordrer en ekshibisjonistisk, utadvendt og utpreget solistisk holdning både i

⁹⁵ Tom Deacon i tekstheftet til Philips CD: *Great Pianists of the 20th Century*, Sampler: 1998

fortolkning og fremførelse, vil mange i vår tid betrakte disse aspektene som mindre viktige i fortolkningen. Fortolkningen av det virtuose uttrykk blir derfor ikke oppfattet som likeverdig fortolkningen av verkets form og syntaks. Dette synes å være en av hovedårsakene til nedvurderingen av den virtuose, klaveridiomatiske fremførelse og repertoarvalg.

4.3 Romantikkens fortolkningsideal og oppførelsespraksis; bare historisk interessant, eller fortsatt aktuell og estetisk gyldig?

...I think that the real problem with piano playing today is that the great tradition of Liszt, Leschetizky, Anton Rubinstein, Godowsky and Busoni is passing away (Jorge Bolet i Dubal 1997: 68).

4.3.1 Hva er musikalsk mening?

Den viktigste og største utfordringen enhver musiker og fortolker har, er å gi fremførelsen et uttrykk som har mening. Men hva er musikalsk mening, hvor befinner denne meningen seg, hvordan skapes og utledes musikalsk mening? Å drøfte slike musikkfilosofiske spørsmål er svært viktig, både for å kunne vurdere ulike tiders fortolkningsidealer, og for å åpne for en større toleranse hva gjelder anvendelsen av ulike oppførelsespraksiser og interpretasjonidealer i vår egen tid.

Musikkkforskeren Leonard B. Meyer drøfter, i sin bok *Emotion and Meaning* (1956), musikalsk mening innefor en verk-orientert kontekst. Meyer hevder at musikkens «dypeste og største» mening er den man finner immanent i verkets syntaks. Meyer tar utgangspunkt i den vesterlandske kunstmusikken, musikk som eksisterer som partitur og dermed er å betrakte også som et objekt. Selv om notert musikk nødvendigvis må tilskrives en viss form for objektivitet, er det derimot problematisk at Meyer utelukkende tar utgangspunkt i musikken som en statisk størrelse. Ifølge Meyer, finner man en ren kausal sammenheng mellom verkets syntaks og vår emosjonelle og intellektuelle respons. Denne modellen har i senere tid blitt kritisert for at den er mekanisk og reduksjonistisk, at den ikke tar hensyn til musikken i en sosial, historisk og kulturell kontekst, og at den undervurderer utøverens rolle. Musikkkforskeren Charles Keil, er i likhet med Meyer, også opptatt av å avdekke det som gir oss en spesifikk «musikalsk» mening. I sin artikkel «Motion and Feeling through Music»

(Keil/Feld 1984), hevder han derimot at denne meningen i større grad skapes og fremføres av utøveren, enn at meningen er en fiksert og statisk størrelse i partituret. Han kritiserer Meyers teorier for at de ikke tar hensyn til musikk som er fremførelsesorientert (dvs. ikke notert), som er nært knyttet til kropp og dans, og som vektlegger de mer dynamiske, prosessuelle og improvisatoriske aspektene som karakteriserer musikksgenrer som f.eks. jazz, etnisk musikk og populærmusikk.

Dette er også aspekter som karakteriserer store deler av romantikkens virtuose og klaveridiomatiske repertoar, hvor i særlig grad improvisasjon, spontanitet og andre fremførelsesorienterte aspekter står sentralt innefor estetikken. Fortolkningen av virtuositeten og det klaveridiomatiske som musikalsk uttrykk, er ofte unoterbare aspekter som må skapes av utøveren. Den tradisjonelle klassiske analysemetodikken (analyse av verkenes form og syntaks) er derimot lite egnet for å kunne belyse og legitimere denne estetikken unoterbare aspekter. En adekvat og verktro fortolkning krever, etter mitt syn, en utøver med forståelse også for musikken slik den må klinge gjennom instrumentet. Dette innebærer en vektlegging og fokus, ikke bare på komponist og partitur, men også på utøver og instrument. En personlig og overbevisende pianistisk spillestil viser ikke bare en utøver som behersker det håndverksmessige aspektet ved fremførelsen, men en utøver med forståelse for den klaveridiomatiske og virtuose musikkens særegne estetik. De bevegelsesinnstilte og umiddelbare aspektene ved utøvernes pianistiske tilnærming og fortolkning, hvorledes pianistene fortolker musikkens uttrykk med sitt særegne anslag, sin klangbehandling, tempo- og rytmeforståelse, er aspekter som ikke er nedtegnet i partituret, men som i høyeste grad gir verket liv og mening. I artikkelen *Participatory Discrepancies and the Power of Music*, sier Keil at det er uoverensstemmelsene i fremførelsen som gir musikken kraft og mening:

The power of music lies in its participatory discrepancies, and these are basically of two kinds: processual and textural. Music, to be personally involving and socially valuable, must be «out of time» and «out of tune» (Keil/Feld 1984: 96)...Discrepant is as good a term as I've been able to find for the phenomena that make music a peculiarly powerful vehicle for participatory consciousness and action: «not consistent or matching; disagreeing [from the Latin] *discrepare*, to sound different, vary; *dis-* apart plus *crepare*, to rattle, sound» (American Heritage Dictionary 1969). It is the little discrepancies between hands and feet within a jazz drummer's beat, between bass and drums, between rhythm section and soloist that create the groove and invite us to participate (Ibid: 98)

Hva gjelder de romantiske klavervirtuosenes fortolkninger mener jeg i likhet med Keil, at det ofte er avvikene fra partiturets notasjon, i disse utøvernes fremførelser, som gir musikken kraft og mening. Adekvat fortolkning innebærer ikke alltid å følge notasjonens spesifikke og

eksakte anvisninger, men snarere å fortolke og gi liv til musikkens unoterbare aspekter. Keil uttrykker det også på denne måten:

Musical syntax may just be macro process and macro texture or, when written down, a petrified skeleton on which to hang the flesh and blood of actual music making (Ibid: 104).

Med Keils betoning av musikken som prosess og hans anerkjennelse og oppvurdering av musikkens unoterbare, bevegelsesinnstilte og improvisatoriske aspekter, fremstår hans synspunkter som relevante også i anerkjennelsen av de romantiske klavervirtuosenes repertoarvalg, fortolkning og oppførelsespraksis. Det virtuose og klaveridiomatiske repertoaret er i høyeste grad fremførelsesorientert musikk (dvs. sentrale aspekter innefor estetikken er unoterbare og må skapes av utøveren), hvor virtuositeten og den klaveridiomatiske tilnærming må anerkjennes som et adekvat musikalsk uttrykk og en særegen estetikk. Keils synspunkter er også relevante i oppvurderingen av de romantiske klavervirtuosenes frie og svært subjektive fortolkningsideal, hvor en større tiltro til utøveren som formidler av musikalsk mening stod sentralt. Det er viktig å understreke at den utøvende fortolkning ikke bare kan fokusere på verket alene, men at den også har som mål å inkludere lytterne i en aktiv, deltagende og umiddelbar musikalsk inngripende prosess.

Som tidligere nevnt, presenterer Meyer fire enkelte, eller kombinerbare musikkestetiske posisjoner som han benevner som absolutisme, referensialisme, formalisme og ekspresjonisme (Meyer 1956: 1-3). Opplevelsen av mening til musikk, kan ifølge Meyers kategoriseringer, være av intellektuell art (formalistisk synspunkt), emosjonell art (ekspresjonistisk synspunkt), og skyldes forhold i musikken (absoluttisme), eller utenfor musikken (referensialisme). Innefor den klassiske musikk-kulturen finnes det, etter min mening, et hierarki hva gjelder oppfattelsen av musikkens «dypeste og sanne mening». Dette hierarkiet tar utgangspunkt i forestillingen om at det eksisterer en isolert og «rent musikalsk» meningsopplevelse som er en følge av verkets immanente form og syntaks. Meningsopplevelser som i større grad er knyttet til det som benevnes som «ytre, utenommusikalske forhold», degraderes i forhold til den førstnevnte meningsopplevelsen. Et annet hierarki finner man også i rangeringen av mening knyttet til musikkens intellektuelle, emosjonelle og fysisk-motoriske appell. Øverst på rangeringen finner man hyppigst musikalsk mening som appellerer sterkest til intellektet. Under dette nivået finner man musikalsk mening som appellerer til det emosjonelle, og lavest; musikalsk mening som appellerer til fysisk-motoriske reaksjoner (f.eks. dansemusikk).

Hallgjerd Aksnes hevder derimot i sin doktorgradsavhandling; *Perspectives of Musical Meaning. A Study Based on Selected Works by Geirr Tveitt* (Aksnes: 2002), at opplevelsen/erkjennelsen av mening til musikk, er et svært heterogent og komplekst fenomen som vanskelig lar seg rangere, eller forklare gjennom isolerte kategoriseringer. I stedet for å velge én bestemt innfallsvinkel i studiet av Tveitts musikk, ønsker Aksnes å presentere et mangfold av ulike perspektiver på musikalsk mening knyttet til hans musikk. Selv om man aldri vil komme til bunns i musikkens totale meningsfylde, der hvor musikkens egenart ikke lar seg uttrykke og forklare i språklig forstand (musikkvitene benevner dette som «Seeger's Dilemma»⁹⁶), mener Aksnes likevel at musikkvitenskapelige drøftinger om musikkens mening kan avdekke interessante aspekter. I sin drøfting om musikalsk mening, klargjør Aksnes innledningsvis det hun legger i begrepet mening:

By «meaning» I mean simply the conceptualization of something, regardless of whether this something is of linguistic or non-linguistic nature (Aksnes 2002: 7).

Aksnes opponerer mot en rekke synspunkter innefor analytisk filosofi (bl.a. Peter Kivy), som hevder at «mening» bare kan knyttes til en språklig, diskursiv tenkning, og at musikken dermed mangler «mening». Teorien innefor kognitiv semantikk, som Aksnes støtter seg til, hevder at mening ikke er knyttet til språket alene, men til kognisjon generelt⁹⁷, og at disse prosessene er uløselig knyttet til «the individual body-minds of human beings» (Ibid: 9).

Aksnes skriver videre:

Recent biological theories of consciousness ...emphasize the fundamental heterogeneity, emotionality and embodiment of human understanding. In my view, this has important consequences for the understanding of musical experience, and hence of musical meaning, as it implies - among others things...-that there simply is no such thing as a «purely» musical experience. It is a fallacy to believe that we are able to regard “ music alone “, as the cognitive acts by means of which we understand this music are fundamentally heterogeneous, involving both auditive, kinaesthetic, emotional, visual, linguistic, and other modes of cognition in an enormously complex network of cognitive processes underlying what we perceive as the *emergent* meaning of this music; a meaning which is also contingent upon our personal life experiences and particular mental and emotional dispositions at any one time. Underneath our conscious experiences lie a myriad of unattended cognitive processes...(Ibid: 9- 10).

Til tross for at opplevelsen av musikalsk mening kan fremstå som homogen og stabil, hevder Aksnes, med støtte fra forskning innefor ulike fagområder (bl.a. psykologi og nevrologi), at de kognitive prosessene som skaper denne helhetlige opplevelsen ikke er det. Prosessene er,

⁹⁶ «Seeger's Dilemma; etter etnomusikkforskeren Charles Seeger (1977) (Aksnes 2002: 4).

⁹⁷ Kognisjon; psykisk prosess som har å gjøre med tenkning og bevissthet.

som hun nevner, komplekse og heterogene, og Aksnes mener nettopp derfor at det er problematisk å skille mellom det som ofte benevnes som «indre-musikalske aspekter» (intrinsic / intramusical) og «utenommusikalske aspekter» (extramusical / extrinsic) ved mening. (Ibid: 10). Aksnes hevder, i likhet med musikkvitere som bl.a. Scott Burnham og Nicholas Cook, at det er problematisk å bruke begreper og formuleringer som:

...«Pure» music, «music in itself», «music alone»... (Ibid: 10).

Jeg støtter Aksnes' synspunkter, og vil understreke at denne kritikken i høyeste grad kan rettes mot vår tids dominerende musikk-syn og fortolkningstradisjon, hvor man nettopp søker en «ren» musikalsk mening, primært som en immanent og statisk størrelse i verkets struktur og syntaks. Virtuositeten og det «pianistiske uttrykk» blir, som tidligere nevnt, ofte ansett som ytre, isolerte aspekter uten vesentlig betydning for den «rene og sanne» musikalske mening.

Vår tids rådende ideal om å la musikken klinge «som den er», avslører en generell skepsis mot enhver fortolkning og subjektivitet som måtte forkludre verkets objektive og immanente kvaliteter. Når subjektiviteten i den utøvende kunst underkjennes, står man derimot igjen med en fortolkning som i hovedsak støtter seg til musikkvitenskapelige forskningsresultater.

Musikkviteren Håvard Skaadel kritiserer dette idealet, særlig innefor Early Music-bevegelsen, hvor jeg avslutningsvis vil sitere fra hans treffende uttalelser i artikkelen «Autentisk oppførelsespraksis»:

Når virtuoser er så sjeldne innen strømmingen, kunne det skyldes at de ikke får levevilkår. Det rådende musikeridealet amputerer den belevne eleganse. Stravinskij formulerte dette idealet som hjelp til å virkeliggjøre materialets rene, objektive karakter: «The strict putting into effect of an explicit will that contains nothing beyond what it specifically commands» (Taruskin 1990: 181 sitert i Skaadel). Denne etisk rosverdige holdning kalles utførelse, i motsetning til den fritenkerske interpretasjon. Man tilkjenner ikke lenger individets rett til å tenke gjennom komponistens utsagn, analysere det - og om nødvendig forbedre eller utelate deler av det. Komponisten er nå befridd for sine menneskelige skrøpeligheter og er omdannet til geometrisk form. For ham er det uvesentlig hvorvidt *eksekutørene* forstår verket eller spiller det mekanisk. Musikeren har blitt plassert foran samlebåndet og er henvist til upersonlig reproduksjon (Skaadel 1992: 123).

4.3.2 Historisk oppførelsespraksis; et nødvendig krav?

Det 20. århundrets utforskning av tidligere tiders skiftende oppførelsespraksis, har stilt strengere krav til utøverne i fremførelsen av enkelte musikkhistoriske stilepoker. Ideen om at historisk korrekt oppførelsespraksis representerer en «autentisk» fremførelse, hadde sine forløpere i enkeltstående musikkforskere og utøvere allerede i begynnelsen av 1900-tallet.

Dette synet har siden holdt seg gjennom det 20. århundret, hvor søken etter verkets opprinnelige førsteversjon, for svært mange blir forstått som den autentiske og absolutte fremføringspraksis. Gjennom historiske studier, utprøving av eldre instrumenter, spilleteknikker og uttrykksmåter, ønsker mange utøvere å bestrebe seg på å rekonstruere musikken slik den originalt ble tenkt og fremført.

I artikkelen «Fakta og fiksjon i barokk oppførelsespraksis», drøfter Ståle Wikshåland bl.a. sentrale musikkestetiske problemstillinger rundt anvendelsen av historisk oppførelsespraksis, hvor han også gir en oversikt over den oppførelsespraktiske tradisjonens historie gjennom det 20. århundret. Ifølge Wikshåland begynte kravet om å anvende historisk oppførelsespraksis (særlig innenfor før-klassisk musikk) for alvor å melde seg blant musikkvitere, kritikere og utøvere etter andre verdenskrig. Sentrale pionerer var bl.a. pianisten og cembalisten Wanda Landowska og musikkforskeren Arnold Dolmetsch. (Sistnevnte skrev så tidlig som i 1915 standardverket innefor historisk oppførelsespraksis: *The Interpretation of Music in the 17th and 18th Centuries*.) Selv om Landowska la større vekt på det musikalsk overbevisende enn på det historisk korrekte, vektla flertallet av de historisk-orienterte forskerne og utøverne (særlig gjennom 1950- og 60-tallet) en metodisk og vitenskapelig tilnærming i fortolkningsprosessen. Kravet om å holde seg til vitenskapelig-kritisk kilder i fortolkningen førte, i sin ytterste konsekvens, til en mekanisk og følelsesløs «symaskin-stil». Den mest sentrale skikkelsen innefor denne positivistiske fremførelsesideologien var Thurston Dart, som med sitt verk *The Interpretation of Music* fra 1954, satte normer for den historisk-korrekte fremførelse. Hans krav om autensitet er «å spille musikken i henhold til de opprinnelige instrumentenes egenart og ut fra den stil som er historisk korrekt» (Wikshåland 1998: 89). Ifølge Wikshåland, handler denne boken ikke om musikalsk fortolkning av musikken i barokken og tidligere epoker, men derimot om korrekt utførelse av tidligere tiders notebilder. Gjennom 1970- og 80-tallet fikk anvendelsen av historiske instrumenter og historisk korrekt oppførelsespraksis, innefor før-klassisk musikk, et bredt gjennomslag både blant utøvere og publikum. Ifølge Wikshåland, kom dette oppsvinget først og fremst pga. av en rekke dyktige og bredt skolerte utøvers musikalske innsats med egne ensembler, hvor han bl.a. nevner Gustav Leonhardt, David Munrow, Nikolaus Harnoncourt, brødrene Kuijken, Frans Brüggen, Anthony Rooley, John Eliot Gardiner, William Christie og René Jacobs. Wikshåland skriver videre, at disse utøvernes historisk-orienterte fortolkninger skapte «et slikt omfang og en slik vekt, at det i dag ikke lenger regnes som kurant å fremføre verker fra før 1750 med moderne besetning og instrumentarium» (Ibid: 90).

Dette synes jeg er interessant, ettersom imperativet om å anvende historiske instrumenter og/eller historisk korrekt oppførelsespraksis ikke gjelder like mye i fremførelsen av romantikkens repertoar. Som tidligere nevnt, hører man sjelden romantikkens klaverrepertoar bli spilt med den samme friheten, originaliteten og labiliteten som flertallet av de tidlige pianistinnspillingerne frem til 1940-tallet viser. I likhet med både Philip og Treitler, mener jeg at det er høyst sannsynlig at disse innspillingerne viser en oppførelsespraksis som er svært lik de romantiske pianistkomponistenes oppførelsespraksis gjennom siste halvdel av 1800-tallet. Wikshåland hevder at oppførelsespraktikerne har tatt fatt i flere av hovedverkene innefor den klassisk-romantiske tradisjonen, men kritiserer disse for at de har utelatt den utøvende fortolkningstradisjonen som kilde:

De (oppførelsespraktikerne) vil også ta fatt i hovedverkene i den klassiske-romantiske tradisjonen, for på tilsvarende måte å gi oss en mer autentisk versjon av dem. I et slikt perspektiv hjelper det ikke at flere av vårt århundres store fortolkere kan påberope seg autoriteten i en direkte arvefølge, gjennom lærer-elev forholdets muntlige overlevering, tilbake til tiden (og ofte stedet!) der tradisjonens verker så dagens lys. Denne form for tradering, kjennetegnet på all levende tradisjon, innebærer nemlig en fortløpende forvandling og nyvurdering av verkene. Nettopp derfor settes hele fortolkningstradisjonen til side av oppførelsespraktikerne, som i autenticitetens navn vil gå *ad fontes*, eller i det minste til dét av kildematerialet som lar seg rekonstruere empirisk (Ibid: 92).

Selv i innspillinger hvor pianister anvender historiske instrumenter, nedtones sentrale aspekter ved romantikkens oppførelsespraksis. Dette gjelder i særlig grad anvendelsen av uttrykksmessig labilitet, ettersom dette bryter med vår tids partitur-fikserte fortolkningsideal. Labilitetsidealet krever hyppige og bråe forandringer, samt store kontraster både i tempo, rytmikk, dynamikk og frasering som ofte ikke er notert. De romantiske klavervirtuosenes svært subjektive og originale spillestil bryter også med vår tids fortolkningsideal hvor utøveren skal tre tilbake for å la musikken (dvs. partiturets notasjon) klinge seg selv. En annen årsak til at de romantiske klavervirtuosenes frie rubatospill og labilitetsideal sjelden gjenopptas, kan være slik Robert Philip hevder, at dette er for vanskelig:

A player of today would have great difficulty learning to play with the casual and flexible approach to short notes with which early twentieth-century players were brought up, and the same would be true of old-fashioned rubato with its dislocation of melody and accompaniment (Philip 1992: 235).

Philips hensikt med å studere tidlige instrumentale innspillinger er ikke først og fremst oppførelsespraktikerens krav om rekonstruksjon og autenticitet. I følge Philip, finnes det ingen absolutte og allmenngyldige musikalske konvensjoner. Ved å rette fokus på en lite omtalt og anerkjent oppførelsespraksis fra første halvdel av det 20. århundret, ønsker Philip

først og fremst å øke forståelsen og toleransen både for eldre tiders og vår egen samtids skiftende oppførelsespraksis.

I jakten på autentisiteten og verkets opprinnelige førsteversjon, har oppførelsespraktikerne ansett partituret som det «egentlige» i positivistisk forstand. Denne objektiveringen og fetisjeringen av verket har i stor grad bidratt til å degradere utøverens rolle som formidler av musikalsk mening, og likeledes nedtonet både subjektiviteten og estetikken i fortolkningskunsten. Dersom man skal gi utøveren tilbake en større kunstnerisk og fortolkningsmessig frihet, mener jeg i likhet med Philip, at en større anerkjennelse og bredere toleranse for ulike fortolkningsidealer og oppførelsespraksiser er viktig.

Som tidligere nevnt er Horowitz' fortolkninger ofte blitt kritisert for at de ikke tilfredstiller kravet til historisk korrekt oppførelsespraksis, og at han derfor mangler den nødvendige musikalske stilforståelsen. Horowitz hadde derimot ingen tro på verken en absolutt og vitenskapelig korrekt oppførelsespraksis, eller anvendelsen av en urtext-versjon som autoritativ i fortolkningsprosessen:

The belief that going back to an Urtext will ensure a convincing performance is an illusion (CD: *Horowitz at Home*, DG 1989: 2).

I motsetning til den nevnte diskvalifiseringen av Horowitz i *Grove Dictionary of Music and Musicians* fra 1980 (avsnitt 4.1.), får bl.a. hans Mozart-fortolkninger en ny vurdering og anerkjennelse i den nyeste online-versjonen av Grove (2001):

... A future revisionist period may pay more attention to Horowitz' performances of Mozart, which many have derided as unstylistic. Towards the end of his life Horowitz returned to Mozart, a composer he carefully studied. He had memorized everything that Mozart ever wrote about performing practice, and tried to put those precepts into effect. His recordings of several sonatas, a few shorter pieces and the A major Concerto K488 were not generally well received. In recent years, however, it has come to be realized that Mozart style is not academic literalism. Rather (as Mozart himself explained in his letters) it demands freedom, a sensuous sound, a degree of rubato and faster tempos than musicians of the 20th century are generally willing to adopt. It could well be that Horowitz' flexible and expressive approach to Mozart will eventually be recognized as in some sense more authentic than the work of so many late 20th-century 'authenticists'. In any case, the position of Vladimir Horowitz as one of the supreme pianists in history cannot be challenged (Harold C. Schonberg <http://www.grovemusic.com>)

Denne omtalen viser, i motsetning til tidligere, en større tillit til utøverens stilfortrolighet og kompetanse innefor historisk oppførelsespraksis, som ikke bare støtter seg til musikkvitenskapelige forskningsresultater, men som også er utledet fra en dyptgående og praktisk-musikalsk kjennskap til den aktuelle epokes verker og musikkforståelse.

En dypere forståelse av musikkens fenomen forutsetter, i følge Peder Chr. Kjerschow, et fruktbart samspill mellom vårt forhold til musikken både som «opplevelse og ettertanke» (Kjerschow 1993: 15). Kjerschow nevner at man allerede i antikken var opptatt av at musikken hadde en umiddelbar sansemessig og opplevelsesmessig appell (aisthesis/pathos-aspekt), samtidig som den talte til den undersøkende fornuft (noesis-aspektet). Videre skriver Kjerschow at det greske begrepet «mousiké» favner om begge aspektene som to sider av samme sak, men at de gjennom 1700-tallets dualistiske perspektiv ble adskilt. Betraktet hver for seg innebærer aspektene, i følge Kjerschow, to forskjellige måter å forholde seg på som han kaller «den noetiske» og den «estetiske»:

- 1) Den *noetiske* betraktning innebærer distanse, det vi kunne kalle en objektiv, analytisk, naturvitenskapelig holdning, hvor det umiddelbart opplevelsesmessige bare blir foranledningen til en vitenskapelig undersøkelse og dermed underordnet denne: Den klingende musikk fungerer som gjennomgangssted til en tilgrunnliggende rasjonell, og dermed intelligibel orden.
- 2) den *estetiske*, opplevelsesmessige holdning er den vi forbinder med den spesifikt kunstneriske (kfr. Baumgartens *cognitionis sensitivae*), som krever ureflektert hengivelse og deltagelse: Man må så å si *passivt* la musikken vederfares en for at dens *pathos* skal fremkalle «*pasjoner*» i en. Det etymologiske slektskapet mellom termene *passiv* og *pathos* / *passjon* røper noe vesentlig om denne mottagende holdning til musikken og de følelsesmessige fruktene av den, som en motsetning til den rasjonelle (noetiske) holdnings aktive, analytiske undersøkelse (Ibid: 17).

Jeg synes det er viktig å understreke at fortolkningskunsten krever både en «noetisk» og en «estetisk» tilnærming, og at begge aspektene forutsetter hverandre. Som nevnt har flere av oppførelsespraktikerne vektlagt kravet om vitenskapelighet og objektiv distanse i fortolkningen på en slik måte at dette har gått på bekostning av den «estetiske» tilnærming. Skaadel beskriver konsekvensene av denne praksis:

Når menneskets innlevelsesevne i kunst underkjennes, har man selvsagt bare de harde fakta å støtte fortolkningene på; positivistiske forskere og musikere er følgelig ytterst «skrifttro» i forhold til kildene... ideologien framelsker uniformitet og upersonlig formidling. Inntil man har full kunnskap, er de fleste fortolkninger nødvendigvis å anse for uvitenskapelige, ettersom man må supplere med gjetninger og oppfatninger for å frambringe et brukbart lydbilde. Og jo nærmere man antar å være kommet det originale uttrykk, jo snevrere vil utvalget av uttrykksmidler bli. Positivismens endemål er den absolutte framføringspraksis, der forskningsresultater styrer interpretasjonen helt ned på mikroplanet (Skaadel 1992: 118).

Pierre Boulez retter også en særlig kritikk mot enkelte oppførelsespraktikeres dogmatiske jakt etter den endelige og absolutte oppførelsespraksis. I et intervju med Erling Guldbrandsen (fra oktober 1996) uttrykker han sine klare synspunkter på denne måten:

EG: Hvorfor er du vanligvis så kritisk mot barokk, historisk oppførelsespraksis?

Boulez: Jeg er ikke kritisk. Jeg orker bare ikke denne typen ekstatisk holdning, uten dømmekraft. Av og til virker det som man synes det er nok å fortelle at man spiller på autentiske instrumenter. Men hva betyr egentlig det? Betyr det at man har en *stil*? Nei. Jeg respekterer den forskningen og den dokumentasjonen de gjør, men det er dette ordet «autentisk» jeg ikke på noen måte kan akseptere. Det er ting som kan finnes i bøker, om ornamentering, om hvordan man holder instrumenter, om besetning, antall musikere og den slags. men det du aldri kan finne i bøker, men bare kan gjette, det er for eksempel: Hva var deres idé om ensemblespill? de øvde jo nesten aldri – hva var det disse menneskene *gjorde*? Hvordan var stemningen? Følelsen for intonasjon? Hvordan var tempoet? Brukte stemmen vibrato, brukte strykerne vibrato? Slike ting vet vi ikke, og vi vil aldri få vite det, for det eksisterer intet vitnesbyrd om det. Du kan si at vi prøver og rekonstruerer det vi *mener* var tilfelle – og du ser hvor fjernt dette er fra noe som helst «autentisk». Ta en gresk vase. Kanskje malingen er bleknet, men formen og designen er der. Det vil jeg kalle autentisk, fordi det er en *ting*. Men musikken er – heldigvis ikke en ting.

EG: Men de historiske gjetningene kan være estetisk produktive!

Boulez: Ja. Men gjetningene endrer seg med årene. Jeg er gammel nok til å ha opplevd de første barokktolkerne på 1950-tallet, da de spilte Vivaldis *Fire årstider*. Folk som spiller barokkmusikk i dag anser disse forgjengerne som fullstendig *latterlige*. Og de var i sin tid autentiske! Hva vil man mene om denne autenticiteten om ytterlige femti år?

EG: Men vi har ikke autenticitet for andre perioder heller. Fins det autenticitet for samtidsmusikk?

Boulez: Autenticitet er noe som ikke eksisterer. Sannhet eksisterer ikke i kunst. Verker lages utelukkende for å bli fortolket, altså interpretert.

Et partitur er bare et nett av tegn, av anvisninger, som kan avføde noe annet, en tolkning. Selvsagt fins det visse kvantiteter, som en kvarttone, eller noten B. Men en varighet, hva er det? Den avhenger av hastigheten – så det er allerede temmelig vagt. Hva er et crescendo? Fra hva til hva, fra *piano* til *forte*? Hva er et *piano*, hva er et *forte*? Alt blir mer og mer relativt. Og så først kommer vi til problemet om frasing. En aksent kan gjøres på minst to motsatte måter. Du kan bremse opp litt og smelle til på betoningen, eller du kan øke på og gjøre betoningen til toppen på en bølge. Begge måter er logiske, begge er *noterte*, og de er helt forskjellige varianter. Det finnes intet som er *sant* på dette området.

Se på Stravinskij som spilte inn sine egne verker for at de skulle bli forbilder for senere generasjoner. Du kan nesten ikke tro det! Vi har jo et annet forhold til hans partiturer, vi har en annen tempofølelse, en annen måte å spille sammen på, en annen følelse av rytmisk liv. Hvis et verk skal tale til en ny generasjon, må det tale på en *annerledes* måte. Derfor fins det ingen modell for evigheten (Nye Musikken desember 1996: 18-19).

I følge Boulez finnes det ingen autentisk versjon, eller en korrekt og absolutt oppførelsespraksis. Hans utsagn om at verker utelukkende lages for å bli fortolket, og at autenticiteten og sannheten ikke eksisterer i kunst, er etter mitt syn, opplagte erkjennelser som likevel trenger å understrekes. Ved å betrakte musikkverket som et endelig og fiksert

musikkestetisk objekt (som mange oppførelsespraktikere og musikkforskere gjør), underkjenner man interpretasjonskunsten. Boulez betoner nettopp viktigheten i å betrakte verket i forlengelsen av utøverens kunstneriske fortolkning. Jeg støtter meg til Boulez' synspunkter, og setter samtidig spørsmålstegn ved hvorfor en opprinnelig versjon, eller en bestemt oppførelsespraksis må være forbilde for senere tiders fremførelse. Det er selvfølgelig viktig å fortolke verket med en historisk bevissthet, men likeså viktig er det å fortolke verket på en måte som kommuniserer med nåtidens lyttere. Etter mitt syn, kan anvendelsen av historiske instrumenter og historisk korrekt oppførelsespraksis gi kraftfulle ny-fortolkninger som er estetisk relevante, men denne anvendelsen er ikke et absolutt krav. Boulez uttrykker det på denne enkle måten:

There are no rigid criteria, ever. You have to consider the contingencies of the period in question and those of today, and then see what works, that's all (Day 2000: 190).

4.3.3 Avsluttende drøfting med utgangspunkt i analysen av ulike fremførelser og fortolkninger av Chopins etyde Op. 25 nr. 9

Hensikten med å presentere en analyse av ulike fremførelsene av Chopins etyde Op.25 nr.9, var ikke bare å belyse i hvilken grad de forskjellige utøverne anvendte en romantisk oppførelsespraksis i sin fortolkning. I dette avsnittet ønsker jeg å anvende analysen som et utgangspunkt for en videre drøfting av oppgavens problemstilling og fokusere mer på spørsmål som retter seg mot anvendelsen av romantikkens frie og subjektive fortolkningsideal. Her vil jeg i størst grad fokusere på Paderewskis, Godowskys, Friedmans og Cziffras fremførelser, og gi et subjektivt svar på om disse pianistenes klaverkunst bare er historisk interessant, eller om de representerer en aktuell og estetisk gyldig praksis. Anvendelsen av en auditiv innfallsvinkel som utgangspunkt i denne musikkestetiske drøftingen er vesentlig, ettersom man i drøftingen må ta hensyn til musikkens dynamiske, prosessuelle og fremførelses-orienterte aspekter. Analyse og drøfting av musikalske fremførelser er særlig utfordrende, fordi den «dissekerende» fornuft vanskelig kan holde fast og objektivere musikken slik den klanglig utfoldes i tid og gir ulik mening for den enkelte lytter. Nicholas Cook hevder i artikkelen «Analysing Performance and Performing Analysis» (Cook/Everist 1999), at musikkvitenskapen i større grad burde anerkjenne utøvernes

fortolkningsmessige og kunstneriske kompetanse og ta lærdom av den utøvende interpretasjonskunsten, snarere enn å vurdere fremførelser og fortolkninger som «riktige» eller «uriktige»⁹⁸. Jeg støtter dette aktuelle synspunktet, og vil understreke at jeg ikke ønsker å gi en slik estetisk vurdering, men snarere å kommentere anvendelsen av romantikkens oppførelsespraksis og fortolkningsideal på et mer generelt grunnlag.

Som tidligere nevnt og illustrert gjennom de romantiske klavervirtuosenes innspillinger, var tempomessig fleksibilitet og ulike typer *temporubato*-spill et sentralt aspekt ved romantikkens oppførelsespraksis helt frem til 1940-tallet. Valg av svært hurtige maksimumtempi var et av disse karakteristiske trekkene, illustrert gjennom både Friedmans (4-delsnoten=132) og Cziffras (4-delsnoten=126) dristige tempovalg i etyden som er notert i 4-delsnoten=112. Timothy Day bekrefter i sin bok *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*, at vår tids utøvere ofte velger seg langsommere tempo i Chopinfremførelsene enn det som var vanlig tidligere:

The discographic evidence suggests that Chopin's music in general played slower today than it was at the end of the nineteenth century, contradicting what even many experts have assumed (Day 2000: 149).

En av årsakene til dette kan være at man i vår tid har strengere krav til teknisk perfeksjon, hvor særlig nøyaktighet og presisjon både i anslag og rytmikk står sentralt. Jeg tror ikke mange pianister i dag ville våge å velge seg et tempo de ikke behersket perfekt, selv i de tilfeller hvor et hurtig tempovalg er viktig for verkets karakter. Selv om de romantiske pianistene var opptatt av virtuositeten, var det likevel mer snakk om en interesse for virtuositeten som musikalsk uttrykk mer enn teknisk perfeksjon. Nettopp denne holdningen til virtuositeten, eller i dette tilfelle valg av tempo i uttrykkets tjeneste, synes jeg er vesentlig og

⁹⁸ Cook leder også et forskningssenter i Storbritania, kalt CHARM (Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music, etablert i 2004 i samarbeid med *Royal Holloway, King's College* og *University of Sheffield*), som har som mål å videreutvikle studiet av musikalsk fremførelse med særlig fokus på innspillinger. Selv om CHARM's analytiske tilnærming ikke tar hensyn til enkeltutøvernes kunstneriske fortolkning og fremførelse, vil en samling data om oppførelsespraktiske trekk være et viktig utgangspunkt for drøfting av fortolkningsmessige spørsmål. I ett av senterets prosjekter; «Style, performance, and meaning in Chopin's Mazurkas», vil man samle inn fremførelsesdata som dynamikk og «timing» fra en betydelig andel eksisterende innspillinger av Chopins komplette Mazurkaer. Intensjonen er : «not only to throw light on the interaction of compositional and performance style, using this in turn as a basis for interpreting geographical and chronological trends in the recorded performances, but also to explore the possibility of linking such analysis to the cultural meanings the Mazurkas have supported over the past 150 years».(<http://www.charm.rhul.ac.uk/content/projects/chopin.html>)

viktig å videreføre for samtidens pianister. Dette gjelder uavhengig om man velger en romantisk eller moderne oppførelsespraksis.

Store tempomessige forskjeller innad i satsen registrerer jeg også i analysen, selv i denne korte og hurtige etyden. Selv om man ville ha registrert hyppigere og mer utpregede tempovariasjoner i fremførelser av verker med kontrasterende tempi, oppviser bl.a. Godowsky et utpreget variabelt tempo gjennom hele etyden. Jeg ønsker ikke å vurdere Godowskys fremførelse spesielt, men vil understreke at hyppige tempojusteringer i en slik stram sats kan virke forstyrrende på den helhetlige formoppbyggingen. Det er derimot svært interessant å registrere hvordan både Godowsky, Friedman, Cziffra, Pollini (!) og Berezovsky fremfører en merkbar tempoøkning (unotert) i siste del av codaen (takt 41 og 46) for å understreke *leggierissimo*-karakteren. Dette oppleves riktig både med hensyn til etydens lette og flyktige karakter, og med hensyn codaens statiske og avsluttende prolongerte tonika (takt 45 - 51).

Anvendelsen av hyppige og bråe temposkift er også sentrale trekk ved romantikkens oppførelsespraksis som jeg registrerer både hos Paderewski, Godowsky, Friedman, Cziffra og Berezovsky. Paderewski, Cziffra og Berezovsky anvender ofte «subito a tempo» i sine temposkift, noe som jeg synes gir en god balanse mellom uttrykksmessig labilitet og formmessig stabilitet. Pollinis fremførelse skiller seg derimot ut fra de øvrige innspillingene, med bare en enkel subito tempoforandring (i takt 45). På denne måten prioriterer han en moderne fremfor romantisk oppførelsespraksis. Dersom man skulle ønske en utpreget romantisk oppførelsespraksis av etyden, synes jeg anvendelsen av hyppige og bråe temposkift er sentral, fordi den underbygger den typiske «romantiske» volatile karakteren. Hyppig bruk av *accelerando* er derimot mer problematisk, fordi den lett kan oppfattes som en ukontrollert forsering av tempoet. Ifølge Philip er anvendelsen av *ritardando* en mer akseptert praksis i dag enn anvendelsen av *accelerando*:

Again this illustrates the point that in modern performance slowing down is more acceptable than speeding up, but in pre-war performance both were equally acceptable (Philip 1992:21).

Et annet forhold ved romantikkens oppførelsespraksis som kan være problematisk å anvende i like stor grad som hos de tidlige romantiske klavervirtuosene, er bruken av *stringendo-calando rubato*, melodisk *rubato* og *tenuto/agogisk-aksent rubato*. Dette er problematisk kun dersom den anvendes i så hyppig grad, og med så stor tempomessig/rytmisk fleksibilitet at fremførelsen gjennomgående gir svært unøyaktige fortolkninger av den noterte rytmikk og enkeltnoters/pausers eksakte noteverdi. Forlengelse av lange noteverdier, forkortelse av korte noteverdier, overpunkttering og underpunkttering var en hyppig anvendt og

legitim praksis som man i dag vil ha problemer med å akseptere. Paderewski er den som hyppigst oppviser en rytmisk fleksibilitet i fremførelsen av etyden, hvor han bl.a. forkorter noteverdier og punkterer en 8-delsnote og enkelte 16-delsnoter (takt 8,36 og 46). En mer utstrakt anvendelse av denne praksis finner man bl.a. i hans fremførelse av Schuberts Impromptu nr. 2 i Ass-dur (D935), hvor Paderewski over- og underpunkterer hyppig også i impromptuens tema. På denne måten endrer han selve temaets rytmiske karakter, noe som jeg synes er problematisk. Philip drøfter anvendelsen av rytmisk/tempomessig fleksibilitet på denne måten:

Flexibility of tempo, different kinds of rubato, and the variable treatment of long and short notes add up to a rhythmic style which is very different from that of the late twentieth century. The problem of accepting some of these old-fashioned habits as stylistic has already been mentioned. Lightened short notes now sound unclear, accelerated loud passages seem uncontrolled, dislocated rubato sounds poorly co-ordinated. To put it at its most negative, early twentieth-century rhythm sounds somewhat chaotic. But the range of examples in this section, from under-rehearsed orchestras to the most famous soloists and string quartets of the period, shows that we have to accept the chaos as a part of the style of the time.

There are more positive ways of looking at the disorderliness of early twentieth-century rhythm. There is an informality, an improvisational quality about it. The rhythmical repertoire of the early twentieth-century musician seems designed to explore different possibilities as one plays a piece of music. There is an impression that it could all be different at the next performance. A certain amount of disorderliness is necessary to make this possible...

So modern rhythm has not just become more orderly. It has lost much of the informality and rhetorical unpredictability of early twentieth-century playing. The relationships between notes are closer to a literal interpretation, and there is less emphasising of contrasts by tempo variation or by the various forms of rubato which used to be acceptable. Modern flexibility is much less volatile, both in detail and across whole movements. The overall result of these changes is that performances are much less highly characterised in their rhythm than they were earlier in the century (Ibid: 92-93).

Ettersom etyden har et svært hurtig tempo, begrenser dette som nevnt bruken av de forskjellige rubato-typene. Likevel registrerer jeg calando-stringendo rubato hos Godowsky, melodisk rubato hos Paderewski og Friedman, og tenuto/agogisk-aksent rubato hos både Paderewski, Godowsky, Friedman, Cziffra og Berezovsky. Pollinis fremførelse skiller seg også ut her, ved at denne fremførelsen er helt uten rubato. Anvendelsen av synkoperte betoningar eller en synkopert tenuto/agogisk-aksent rubato kjennetegner i særlig grad Paderewskis og Friedmans fremførelser. Dette er musikalske virkemidler man i større grad burde anvende i dag, ettersom den bryter opp en statisk, eller konvensjonell fraserings og skaper overraskelse og spenning der det måtte føles nødvendig. Paderewskis og Friedmans synkoperinger i etyden bidrar også med å underbygge etydens kaprisiøse og rytmiske

karakter. Ettersom anvendelsen av calando-stringendo rubato, melodisk rubato og tenuto/agogisk-aksent rubato ikke anvendes i særlig grad av samtidens pianister, kan dette bety at det ikke er så stor interesse for historisk oppførelsespraksis i fortolkningen av romantikkens klaverrepertoar. Dersom man ønsker en mer historisk korrekt tilnærming i fortolkningen av dette repertoaret, mener jeg at man ikke kan overse de tidlige pianistenes særpregede rubatospill. Særlig gjelder dette melodisk rubato og tenuto/agogisk-aksent rubato (gjærne synkopert), som er noen av de mest markante kjennetegnene på de romantiske klavervirtuosenes oppførelsespraksis.

Anvendelsen av rytmisk og tempomessig fleksibilitet er svært sentralt i en fremførelse, ettersom dette er aspekter som underbygger musikkens prosessuelle bevegelighet og «livaktighet». Ettersom vår notasjon ikke evner å fikse denne fleksibiliteten i partituret, er det lite relevant å beskrive denne praksis alltid som en fortolkningsmessig frihet som bryter med partiturets notasjon eller komponistens intensjon. Det er likevel viktig å understreke at de romantiske klavervirtuosene nok kunne anvende en så stor tempomessig og rytmisk fleksibilitet at dette kunne endre verkets karakter. I disse tilfellene må man huske at de tidlige klavervirtuosene ikke hadde den samme fikserte verkforståelsen som pianister i dag må ta hensyn til. Fortolkningsidealet den gang krevde også i større grad både variasjon og spontanitet i fremførelsene, noe som i mange tilfeller kunne føre til store endringer i forhold til partiturets notasjon og anvisninger. Selv om en slik praksis i dag ville bli karakterisert som ytterliggående og ugyldig, vil jeg hevde at samtidens utøvere i større grad burde ta seg friheter og oppvise en større fleksibilitet i fortolkningen av verkets rytmiske og tempomessige notasjon.

Fleksibilitet i forhold til partiturets harmoniske notasjon er derimot mer problematisk, ettersom dette bryter med komponistens uttrykte vilje. Det harmoniske inngår i strukturelle og syntaktiske forhold ved verket som, i motsetning til de mer dynamiske og prosessuelle aspektene ved musikken, mer eksakt lar seg uttrykke gjennom notasjonen. Som nevnt tok de romantiske klavervirtuosene seg ofte friheter med å forandre på enkelte deler av verkets form og syntaks. Denne praksis ligger nær opptil parafrase-, transkripsjons eller arrangementkunsten hvor man bevisst tillater å legge til sin egen personlige signatur på en annen komponists verk. En slik praksis gjenspeiler også en annen verkforståelse enn vår tids avslottte og fikserte verkbegrep hvor man søker å være tro mot komponistens originale versjon. Analysen av de ulike Chopin-fremførelsene viser også dette, ettersom antall avvik/forandringer fra den harmoniske notasjonen avtar jo yngre innspillingen er. Som nevnt

registrerer jeg hyppige forandringer (fra den polske utgavens partitur) både i Paderewskis, Godowskys og Friedmans fremførelser. Jeg finner noen forandringer i Cziffras innspilling, en akkordforandring i Pollinis innspilling (kan skyldes bruken av en annen Chopinutgave) og ingen forandringer i Berezovskys fremførelse.

Fleksibilitet i fortolkningen av utførelsesanmerkninger som bl.a. anslag, frasering, dynamikk og pedalisering, var også en hyppig anvendt og legitim praksis blant de romantiske klavervirtuosene. Analysen av de ulike fremførelsene viser også dette, hvor det bare er Pollini som forholder seg strengt til partiturets eksakte anmerkninger. I fremførelsen av etyden oppviser Berezovsky en utpreget fleksibilitet og frihet i fortolkningen av de ulike fremførelsesanmerkningene, og det hadde videre vært interessant å undersøke i hvilken grad samtidens pianister forholder seg til denne praksis. Det synes i alle fall å være et faktum at man i dag ikke anerkjenner frihet i forhold til den harmoniske notasjonen, men at man lettere anerkjenner (men ikke i så stor grad som tidligere) en rytmisk og tempomessig frihet og fleksibilitet. Fleksibilitet i fortolkningen av anslag, frasering, dynamikk og pedalanmerkninger blir kanskje ikke oppfattet som så vesentlige, ettersom dette er fremførelsesorienterte aspekter som hver enkelt utøver ofte må vurdere individuelt. Også ytre forhold som bl.a. instrumentets egenart, konsertlokalets størrelse og rommets akustikk har betydning for hvilke valg man tar med hensyn til anslag, frasering, dynamikk og pedalisering.

Den polske pianisten og musikkforskeren Jan Holcman (1922-1963) var en av de første som fordypet seg i studiet av tidlige pianist-innspillinger, hvor han gjennom en rekke artikler både presenterte analyser og mer subjektive vurderinger av ulike pianisters fremførelser. I hans artikkel «The Honor Roll of Recorded Chopin: 1906-1960», hvor han vil presentere de «beste» eksisterende innspillingerne av Chopins verker, er det svært interessant å registrere at han har valgt de romantiske klavervirtuosene Friedmans og Pachmans fremførelser av Chopins etyde Op. 25. nr.9 (Manildi 2000: 83). Til tross for denne rangeringen, presiserer Holcman at en slik utvelgelse og vurdering stiller ham overfor vanskelige estetiske dilemmaer:

If it is a difficult task to select remarkable performances out of so many, such research raises a real esthetic dilemma. Which is more important-excellent playing through the entire work, or an uneven reading which contains some highly imaginative moments? What about a case in which one pianist plays the first part of a Scherzo convincingly while his colleague recorded the second part with more authority? Or when one performer plays an Etude with superlative technical balance, while other artists have accomplished more in a musical sense? Finally, what if two, three, or even more readings of the same work deserve an equal distinction, although for different reason? (Manildi 2000: 80).

Selv om man ikke kan gi «objektive» vurderinger og rangere musikalske fremførelser, ønsker jeg likevel i denne avsluttende drøftingen å trekke frem min subjektive favorisering av Friedmans klaverkunst. Det er særlig interessant å registrere hvordan Friedmans fremførelse av den aktuelle etyden fortsatt gir «mening» på en umiddelbar måte, tiltross for hyppig gjentatt lytting og nådeløse analyser. I likhet med Stephen Hough og hans favorisering av en rekke tidlige klavervirtuoser, klarer jeg ikke å gi en presis forklaring på hvorfor Friedmans fremførelse virker så spontant overbevisende på meg. Hough uttrykker seg på denne måten:

...the people I enjoy listening to the most are Cortot and Rachmaninoff. Then you can add Friedman, Schnabel, and Paderewski. For me it's hard to put a finger on the reason; I don't really know why. I even enjoy the scratchy sound and the wrong notes of, say, some of Cortot's recordings (Mach 1988: 141).

Ettersom Hough har fordypet seg i romantikkens klaverrepertoar, er hans refleksjoner over de tidlige pianistenes klaverkunst svært interessante:

I think that people of the twentieth century, myself included, just can't escape certain influences of our age. We're too used to perfect, straight lines, and computed precision. We're embarrassed, too, by certain kinds of sentiment, by any kind of emotionalism. If you play a phrase, let's say in a Chopin nocturne, and you take an excruciating amount of time molding the end of it, people, the audience, will sort of smile, often liking it but finding it a little embarrassing, maybe, as if it's just a little bit too much.

On the other hand, maybe one of the good things about today is that we have a variety of performances and certainly more respect for the details in the score of a Beethoven or Brahms piece. That's good, I think. I remember Green saying that for him the ideal pianist would have all the imagination of Paderewski, and all the modern concern for the composer's notation and style. Certainly every composer needs to be approached from a fresh viewpoint, but so often today it seems that «authenticity» means dry, academicism on ugly, scratchy old instruments. I think that when you're playing Liszt, it's authentic for it to be sentimental, because we have the sources in the recordings of Liszt's own students - big breathing pauses, huge rhetorical gestures, and devices like the splitting between the hands, the spreading of chords, the bringing out of inner voices which add color. I think these are wonderful things to do; the music cries out for them. But again, it would not be authentic to copy a particular old pianist - individualism in interpretation is vital to the Romantic approach, as is a performance which draws on the mood of the movement. (Ibid: 141).

Hough betoner i dette intervjuet romantikkens subjektive fortolkningsideal som mer vesentlig og «autentisk» enn bestrebelsene på å rekonstruere deres aktuelle spillestil. Jeg støtter dette synspunktet, og vil igjen understreke at vår tids nedtoning av utøverens individualitet skyldes en objekt-orientert og fiksert verkforståelse. Forståelsen av verket som en estetisk mangetydig, dynamisk og skapende størrelse, like mye som et fastlagt musikkhistorisk og musikkestetisk objekt, anser jeg derfor som viktig i drøftingen om hva som er en aktuell og estetisk gyldig fortolkningspraksis. Aksnes uttrykker det slik:

I believe that music is so *indeterminate*...that it can be interpreted in myriad manners, and we can relatively freely project our beliefs and concerns into its meaning. In fact, I believe that this is one of the most important functions of art in general (Aksnes 2002: 12).

Musikkvitenskapens sterke fokusering på verk og komponist (musikkens «mening» ligger primært immanent i partiturets notasjon), har i stor grad bidratt med å plassere musikerne og deres interpretasjoner i en forholdsvis anonym posisjon. Vår tids rådende ideal om å la musikken «klinge seg selv» nedtoner ikke bare de estetiske aspektene ved fremførelsen, men undergraver selve interpretasjonskunsten. De romantiske klavervirtuosenes betoning av subjektiviteten og den individuelle mangfoldigheten både i fortolkning og kunstnerisk fremførelse, burde derfor i vår tid være en svært aktuell og estetisk gyldig praksis. Utøverens oppgave er ikke primært å gjenskape eller rekonstruere partiturets notasjon, men å *fortolke* verket med sin egen personlighet. Objektiviteten og fornuftens abstraksjoner evner ikke å kommunisere kunst, eller å uttrykke musikkens meningsfylde. Oscar Wilde skriver i *The Critic as Artist* (Del to):

When Rubinstein plays to us the Sonata Appassionata of Beethoven he gives us not merely Beethoven, but also himself, and so gives us Beethoven absolutely – Beethoven re-interpreted through a rich artistic nature, and made vivid and wonderful to us by a new and intense personality (Mitchell 2000: 21).

De romantiske klavervirtuosenes interpretasjonskunst representerer en praksis som er svært verdifull for vår tids pianister. Ettersom den utøvende interpretasjonskunsten er vesensforskjellig fra en litterær fortolkning, må man i større grad vise tillit til utøverens kunstneriske kompetanse og subjektive overbevisning. George Steiner uttrykker det på denne klargjørende måten:

Each performance of a dramatic text or a musical score is a critique in the most vital sense of the term: it is an act of penetrative response which makes sense sensible...Unlike the reviewer, the literary critic, the academic vivisectioner and judge, the executant invests his own being in the process of interpretation...in respect of meaning and of valuation in the arts, our master intelligencers are the performers (Mitchell 2000:10).

Referanser

- Aksnes, Hallgjerd: *Perspectives of Musical Meaning. A Study Based on Selected Works by Geirr Tveitt*. Musikkvitenskapelig doktorgradsavhandling ved universitetet i Oslo. Unipub AS, Oslo 2002.
- Arnest, Mark: *Noncoordination Between and Within the Hands in 19th Century Piano Interpretation*. WWW 2002.
(http://www.cadvision.com/Home_Pages/accounts/liszt/arnest2.html)
- Benestad, Finn: *Musikk og tanke*. Aschehoug, Oslo 1983
- Blom, Eric (ed.): *Grove's Dictionary of Music and Musicians. Fifth Edition*. Macmillan and Company Limited, London 1954.
- Brendel, Alfred: *Musical Thoughts and After thoughts*. Robson Books, London 1976.
- Broodbent, Terry/Marguerite: *Great pianists of the Golden Age. Biographies of 25 Great Pianists, 1900 – 1950*. The North West Player Piano Association Wilmslow, Cheshire 1996.
- Chasin, Abram: *Speaking of pianists*. Alfred A. Knopf, New York 1957.
- Cook, Nicholas: *Music, Imagination, and Culture*. Clarendon Press, Oxford 1990.
- Dalhaus, Carl: *Foundations of Music History*. Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- Day, Timothy: *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*. Yale University Press, New Haven and London 2000.
- Dubal, David: *Remembering Horowitz. 125 Pianists Recall a Legend*. Schirmer Books, New York 1993.
- Dubal, David: *Reflections from the keyboard. The world of the concert pianist*. Schirmer Trade Books, New York 1997.
- Evans, Allan: *Museum of Historic Pianists*. WWW 1996.
(<http://www.arbiterrecords.com/museum/museum.html>)
- Gill, Dominic (ed): *The book of the piano*. Phaidon Press Limited, Oxford 1981.
- Hildebrand, Dieter: *Pianoforte. En klaverhistorie*. Munksgaard, København 1992.
- Hinson, Maurice: *The pianist's guide to Transcriptions, Arrangements, and Paraphrases*. Indiana University Press, Bloomington /Indianapolis 1990.
- Johnson, Bengt: *Liszts klavermusik*. Engstrøm og Sødning musikforlag a/s, København 1989.

- Johnson, Roderick: «Piano Virtuosity and the "New School" of the Piano in France, 1835 – 1863: The case of Emile Prudent (1817 – 1863)» WWW 1995.
(<http://www.personal.usyd.edu.au/~rjohnson/prudent.html>)
- Keil, Charles/Feld, Steven: *Music grooves*. The University of Chicago Press, Chicago 1994.
- Ketting, Knut (ed.): *Gyldeendals Musikhistorie, Bind 2*, Oslo 1993.
- Kjerschow, Peder Chr.: *Musikk og Mening*. Johan Grundt Tanum Forlag, Oslo, 1978.
Schopenhauer om musikken. Thorleif Dahls Kulturbibliotek Aschehoug, Oslo 1988.
Tenkningen som deltagelse. Musikken som utfordring for tenkningens selvforståelse. Solum Forlag, Oslo 1993.
- Krausz, Michael (ed): *The interpretation of music: Philosophical essays*. Oxford, New York 1993.
- Lenz, Wilhelm von: *The Great Piano virtuosos of our time from personal acquaintance. Liszt, Chopin, Tausig, Henselt*. Da Capo Press, New York 1973.
- Lhevinne, Josef: *Basic Principles in Pianoforte Playing*. Dover Publications, New York, 1972.
- Long, Marguerite: *At the piano with Ravel*. J. M.Dent and Sons Ltd, London 1973.
- Mach, Elyse: *Great Contemporary Pianists Speak for themselves*, Dover Publications, Inc., New York. Volum 1: 1980, Volum 2: 1988.
- Manildi, Donald (ed): *Pianists On and Off the Record. The Collected Essays of Jan Holcman*. International Piano Archives at Maryland, University of Maryland, Maryland 2000.
- Martyn, Barrie: *Rachmaninov: Composer, Pianist, Conductor*. Scholar Press, Hants 1990.
- Meyer, Leonard B: *Emotion and Meaning in Music*. The University of Chicago Press, Chicago 1956.
- Meyer, Leonard B: *Style and Music. Theory, History, and Ideology*. The University of Chicago Press, Chicago/London 1996.
- Michelsen, Kari (ed.): *Cappelens musikk-leksikon*. J.W.Cappelens forlag AS, Oslo 1978.
- Mitcell, Mark: *Virtuosi ; a defense and a (sometimes erotic) celebration of great pianists*. Indiana University Press, Indiana 2000.
- Nicholas, Jeremy: *Godowsky: The pianists pianist. A biography of Leopold Godowsky*. Appian Publications and Recordings, Northumberland 1989.

- Philip, Robert: *Early Recordings and Musical Style; Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900 – 1950*. Cambridge University Press, Cambridge 1992.
- Rimm, Robert: *The Composer-pianists. Hamelin and the Eight*. Amadeus Press, Portland, Oregon 2002.
- Rink John: *Chopin. The piano concertos*. Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- Rink John: *Translating musical meaning : The Nineteenth-Century Performer as Narrator* i Nicholas Cook og Mark Everist (ed.) «Rethinking Music». Oxford University Press, New York 2001.
- Rowland, David (ed): *The Cambridge Companion to the Piano*. Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited, London 1980.
- Sandmo, Erling og Sæverud, Katrine: *Klassisk musikk. En veiviser til de store komponistene og de gode innspillingene*. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1993.
- Schnabel, Arthur: *My life and Music*. St. Martins Press, New York 1972.
- Schonberg, Harold C: *The Great Pianists. From Mozart to the Present*. Simon and Shuster New York, 1987.
- Schonberg, Harold C.: *Horowitz, His Life and Music*. Simon and Schuster, London 1992.
- Skaadel, Håvard: «Autentisk oppførelsespraksis» i: *Studia Musicologica Norvegica No. 18* side 115-131.
- Stigen, Anfinn: *Tenkingens historie bind 1 og 2*. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1992
- Sundberg, Ove Kr: *Igor Stravinsky og hans musikkforståelse*. Solum forlag a/s, Oslo 1992.
- Sundberg, Ove Kr: *Forestillingen om det musiske og pregningen av musikkbegrepet*. Kompendium i musikk hovedfag fra universitetet i Oslo. Det Historisk-filosofiske fakultet. Uni Pub, Oslo 1997.
- Timbrell, Charles: *French Pianism, a historical perspective*. Oregon Amadeus Press, Portland 1999.
- Treitler, Leo: «Early Recorded Performance of Chopin Waltzes and Mazurkas: The Relation to the Text» i: *The Journal of the American Liszt Society* nr.51, våren 2002 side 55-75.
- Wikshåland, Ståle: «Fakta og fiksjon i barokk oppførelsespraksis. En historiografisk studie i fortolkningens kunst» i: *Svensk tidskrift for musikkforskning*, årgang 80 1998 side 85-114.

Tidlige pianistinnspillinger

- «19th Century Pianists on Welte-Mignon» Archiphon 1992.
- «Naxos Historical. Welte-Mignon Piano Rolls 2» Naxos 2000.
- «The Grand Piano Era» Nimbus Records 1995/97.
- «EMI Classics-Everyman Music Library.The Piano: CD 1-3» EMI Classics 1996.
- «Great Pianists of the 20th century. Selections from the definitive collection» Philips Classics 1999.
- «Great Pianists of the 20th century. Ignacy Jan Paderewski» (innspillinger fra 1911 – 1930) Philips Classics 1999.
- «Great Pianists of the 20th century. Leopold Godowsky» (innspillinger fra 1926 – 1930) Philips Classics 1999.
- «Great Pianists of the 20th Century.Ignaz Friedman» (innspillinger fra 1923 – 1936).Philips Classics 1998.
- «Great Pianists of the 20th Century. Benno Moiseiwitsch» (innspillinger fra 1939 – 1959) Philips Classics 1999.
- «Great Pianists of the 20th Century. Josef & Rosina Lhévinne» (innspillinger fra 1920- 1961). Philips Classics 1998.
- «Naxos Historical. Great Pianists. Rachmaninov» (innspillinger fra 1939, 1940 og 1941) Naxos 1999.
- «Naxos Historical.Great Pianists.Rachmaninov» (innspillinger fra 1929, 1939 og 1940) Naxos 1999.
- «Naxos Historical.Great Pianists. Cortot» (innspillinger fra 1931 – 1935) Naxos 2000.
- «Naxos Historical.Brahms Piano Conserto no. 2. Symphony no. 1. Vladimir Horowitz, NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini» (innspilling fra 1940) Naxos 1998.
- «Naxos Historical.Great Pianists. Friedman» (innspillinger fra 1923 – 1926) Naxos 2002.
- «Naxos Historical.Great Pianists. Myra Hess» (innspillinger fra 1931-38) Naxos 2000.
- «Naxos Historical.Great Pianists. Moiseiwitsch 4» (innspillinger fra 1937-48) Naxos 2001.

- «Naxos Historical.Great Pianists. J.S.BACH, Piano Transcriptions» (innspillinger fra 1925-47) Naxos 2001.
- «Naxos Historical.Great Pianists. Rubinstein» (innspillinger fra 1932-37) Naxos 2001.
- «Pachmann the mythic pianist 1907 – 1927 recordings» Arbiter 2001.
- «Emil von Sauer 1940 live recordings amsterdam & vienna» Arbiter 1998.
- «Rachmaninov plays Rachmaninov. The Ampico piano recordings (1919 – 29)» (pianorulloptak) Decca 1979.
- «A Window in Time. Rachmaninov» (pianorulloptak, ukjent innspillingsdato) Telarc 1999.
- «Alfred Cortot plays Liszt» (ukjent innspillingsdato) Pearl, Pavilion Records 1990.
- «Alfred Cortot plays Schumann (Vol.2)» (innspillinger fra 1928 og 1929) Biddulph Recordings 1991.
- «Artur Schnabel. Beethoven Piano Consertos 5 & 2. Philharmonia Orchestra. Alceo Galliera. Issay Dobrowen» (innspillinger fra 1946) Testament 1993.
- «Edwin Fischer. Schubert 8 Impromptus D.899 & 935, 6 Moment musicaux D. 780» (innspillinger fra 1953) Testament 1998.
- «Centenary Collection, Early Concerto Recordings 1934-43» Deutsche Grammophon 1998.
- «Centenary Collection, Early Solo & Chamber Recordings 1927-47» Deutsche Grammophon 1998.

Intervjuer

Eistein Sandviks intervju med Leo Treitler fra oktober 2002

Erling Guldbrandsens intervju med Pierre Boulez fra oktober 1996, publisert i «Nye Musikken», desember 1996.

POSTLUDIUM

Først vil jeg rette en stor takk til min veileder Asbjørn Ø. Eriksen for god og konstruktiv hjelp med oppgaven. Jeg vil videre takke min tidligere klaverlærer Einar Henning Smebye for inspirerende timer og kyndig veiledning i klaverets kunst. Deretter vil jeg takke Olav Dajani for praktisk hjelp med oppgaven. Sist men ikke minst, takk til Ola Kvernberg for teknisk hjelp med oppgaven, inspirerende samtaler og nådeløst krav om å avslutte skrivearbeidet og ta fatt på pianospillingen igjen...

SAMMENDRAG

I denne hovedoppgaven prøver jeg å belyse særtrekk ved de romantiske klavervirtuosenes interpretasjonskunst fra ca. 1840- til 1940-tallet. Jeg har valgt å kategorisere disse pianistene under en felles klavertradisjon som jeg har benevnt «den romantiske virtuostradisjon». Pianistenes fortolkningshistorie, som i hovedsak strekker seg gjennom det 19. og 20. århundret, er et lite utforsket felt for musikkvitenskapen. Den viktigste kilden i drøftingen av de romantiske klavervirtuosenes fortolkningsideal og oppførelsespraksis har derfor vært anvendelsen av tidlige pianistinnspillinger fra 1905 til 1945. Disse innspillingene representerer et unikt musikkhistorisk materiale, da de ikke bare er en dokumentasjon på enkeltutøveres fremførelser, men også dokumenterer ulike tiders oppførelsespraksis og fortolkningsideal. Svært mange av pianistene som gjorde innspillinger gjennom første halvdel av det 20. århundret, var elever eller andregenerasjonselever av bl.a. Chopin og Liszt. En stor del av dette klingende kildematerialet avdekker dermed en utøvertradisjon som strekker seg tilbake nettopp til 1800-tallets ledende pianister, klaverpedagoger og klaverkomponister.

Ved å lytte til de tidlige pianistinnspillingerne, hvis repertoar oftest består av korte romantiske verker, finner jeg det svært interessant å registrere at disse pianistenes særegne klaverkunst i liten grad er blitt videreført av vår tids pianister. Dette gjelder i særlig grad betoningen av en fri og særdeles subjektiv fortolkning hvor man viste en større tillit til utøverens kunstneriske kompetanse, og likeledes en utpreget fleksibilitet og labilitet i fortolkningen av verkets tempo og rytmikk. Arpeggiering av akkorder og intervall, asynkronisering mellom akkompagnement og melodistemme, hyppige og bråe temposkift, hyppig anvendelse av *accelerando* og *ritardando*, *stringendo-calando* og *rubato*, *tenuto*/agogisk-aksent-*rubato* er noen av de oppførelsespraktiske trekkene som sjelden anvendes av vår tids pianister. Ved å belyse de romantiske pianistenes klaverkunst, åpner man også for en nødvendig debatt og vurdering av vår tids interpretasjonskunst, samt problemstillinger som oppstår rundt anvendelsen av historisk/romantisk oppførelsespraksis.